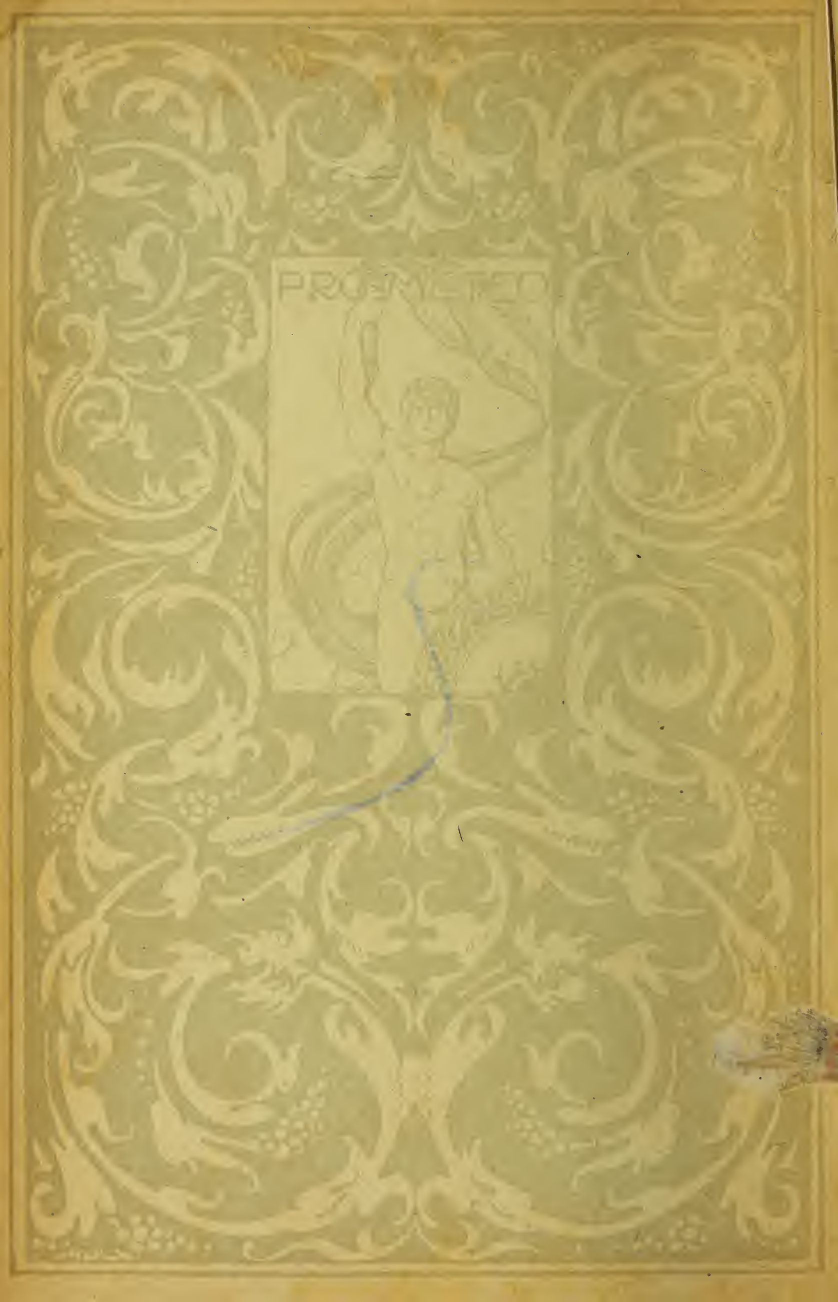
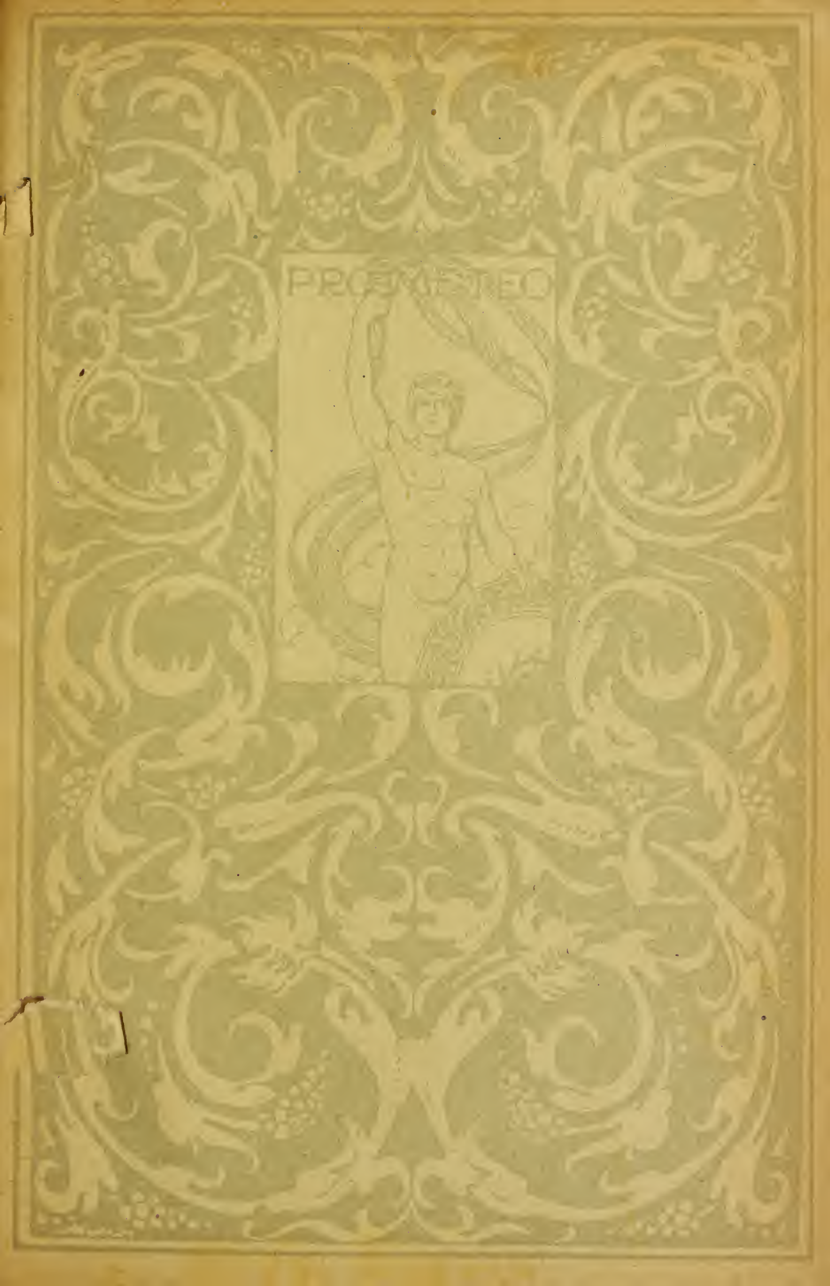

F. Flores García
MEMORIAS
ÍNTIMAS DEL TEATRO


PROMETEO


PROMETEO

MEMORIAS ÍNTIMAS DEL TEATRO

Francisco Flores García
(CÓRCHOLIS)

Memorias íntimas del teatro



F. Sempere y Compañía, Editores
Calle del Palomar, núm. 10
VALENCIA

Imp. de la Casa Editorial F. Sempere y Comp.ª—Valencia

MEMORIAS ÍNTIMAS DEL TEATRO

I

Los catadores

Tratándose de cosas de teatro, ya comprenderá el lector que no me refiero á los *catadores de vinos,* que tan brillante papel representan en las famosas bodegas de Jerez y que dan su opinión *técnica* acerca de los líquidos que *catan,* y sobre cuya opinión se valora la *chispeante* mercancía, siendo ellos mismos, por lo general, hombres de *chispa.*

Los catadores de mi cuento, *catadores escénicos,* si así pueden llamarse, son unos pobres señores, vanidosos de suyo, que creen cándidamente que, con oir la lectura de una obra teatral ó asistir á sus ensayos, pueden vaticinar (sin admitir la posibilidad de equivocarse) el éxito, adverso ó feliz, de la misma.

A pesar de equivocarse constantemente, no dejan de decir: «Yo nunca me equivoco; no me he equivocado todavía, en buen hora lo diga.»

Como el teatro no se parece á nada, se da el caso estupendo de que el catador, que se equivoca constantemente—como no puede menos de equivocarse—, no se desacredita nunca, y sigue opinando,

y lo que es más peregrino, sigue siendo un oráculo para empresas, autores y gentes de teatro.

Figúrese el lector lo que le ocurriría al catador profesional que clasificara el vinagre entre los vinos generosos, que es lo que hace ordinariamente, y viceversa, el catador escénico. El cosechero lo arrojaría á la calle. Nosotros, en cambio, seguimos dándole crédito. Somos así, es decir, son así las gentes del teatro. ¿Por qué? Averígüelo Vargas, si puede, que no podrá.

*
* *

Si fuera posible (que no lo es) encontrar un catador verdadero é infalible que asegurase de antemano, con plena certeza, la obra que iba á gustar y la que no, el teatro sufriría una transformación radical y completa: se le quitaría á una gran parte del público el *aliciente* de la grita y del *pateo,* el catador se haría poderoso y el negocio teatral, que es hoy de los más obscuros y difíciles, sería claro y magnífico: un río de oro.

Pero ¡ay! que ese catador no ha nacido... ni nacerá. Es más; creo que no debe nacer. Previsto el buen éxito de una obra (puesto que no habían de representarse más que las de éxito feliz), ¿qué interés tendría el estreno? Un interés muy relativo y muy secundario, comparado con el interés de hoy, vivo y palpitante.

¡Buenas están las cosas en tal estado!

Lo único que habría que hacer, para bien de autores y empresas, sería *acabar* con la raza de los catadores, prohibiendo *bajo pena* de prisión mayor todo prejuicio en pro ó en contra de una obra sin estrenar, dejando al público, como es justo, la mi-

sión de juzgar las obras, como único tribunal, la noche del estreno.

Pero el público, aun el más sano, va al estreno, en muchas ocasiones, con una opinión determinada, hecha con la *atmósfera* que han creado de antemano á la obra cómicos y catadores y *amigos* de la empresa.

Toda *atmósfera* previa, buena ó mala, es perjudicial para la obra que se estrena.

***

Y no se crea que los catadores son gentes de poco más ó menos, intelectualmente hablando. Alguna vez descienden á la *catadura*, valga la frase, ¡hasta los académicos de la Lengua!...

A este propósito recuerdo el hecho siguiente:

Tratábase de hacer académico á un caballero que, sin duda por falta de tiempo y de ocasión, no se había distinguido hasta entonces en ningún ramo de la literatura, y sólo era conocido, y hasta célebre, como ultramontano rabioso; y aunque esto ya era un mérito y una garantía que podía abrirle,

como á otros *sabios* que en el mundo han sido,

as puertas de la Academia que «limpia, fija y da esplendor», sus amigos y padrinos convinieron en que era preciso—por el bien parecer y para justificar, *en cierto modo,* acto tan solemne como el de otorgar la inmortalidad—que el inmortal futuro escribiese un libro ó una comedia.

Como el éxito de teatro *suena* más que el de librería (aunque el sonido no sea siempre agradable), nuestro hombre se decidió—como era de esperar—por la obra escénica, y escribió, ó por mejor

decir, arregló del francés un drama trágico que, á su vez, el autor había tomado de una leyenda alemana.

Es de advertir que Octavio Feuillet (cuya es la obra de que se trata) imprimió su drama, y lo publicó sin darlo al teatro, declarando en un prólogo que no lo creía representable, apoyando su opinión en muy atendibles y claras razones.

El arreglador español quiso, en este caso, ser más listo que el propio *cosechero*... y se pasó de listo. Pero no fué suya toda la culpa, como verá el que leyere.



Una vez *vertido* ó *volcado* al castellano el drama francés (con *salsa* alemana) puesto en verso... y creo que calificado de *original* en los carteles —porque sólo obras originales podían representarse en el Español—, comenzaron los ensayos.

El que hizo la ley hizo la trampa, dice el refrán. Cuando no se ha permitido en el Español la representación de *arreglos* y *traducciones*, se ha hecho lo que se hizo entonces: llamar original á *lo* que no lo es. Ya en la lectura, surgieron varios catadores académicos que se entusiasmaron con la obra, y que, como es de rigor en casos tales, vaticinaron un éxito brillante, magnífico, fenomenal...

Los cómicos del teatro Español, al ver el entusiasmo de aquellos sabios, asiduos concurrentes á los ensayos y *jaleadores* sin freno, se entusiasmaron á su vez, proclamaron el mérito indiscutible de la nueva obra, y *aseguraron*, con la autoridad de su práctica y su experiencia, que el estreno sería un acontecimiento.

Y lo fué, en efecto. Hace muchos años que se

verificó... y todavía se recuerda la grita, porque fué de las que *hacen época*...

Si en lugar de anunciar *aquello* como drama, se ofrece como juguete cómico, el éxito hubiera sido por todo extremo satisfactorio, porque el público no cesó de reir durante la representación.

Y en verdad que aquel *drama* tenía mucha gracia.

***

En vista del fracaso, el autor silbado entró inmediatamente en la Academia de la Lengua.

Los sabios catadores declararon solemnemente que la obra estaba sobre el nivel del público (porque ellos no podían equivocarse), y que el autor era muy digno (y en esto tenían razón) de ser su compañero.

Hubo académico que declaró, también solemnemente, que el nuevo compañero era hombre de sólido talento y que pronto tomaría la *revancha* en el mismo teatro donde se había tenido aquel *ligero* tropiezo.

Y con efecto, poco tiempo después el flamante y ya zarandeado académico, sin duda para borrar la mala impresión que había producido su prematura é injustificada *inmortalidad* á raíz de fracaso tan *ruidoso,* fué por el desquite, que no *revancha,* como había dicho su digno compañero.

Para ir *sobre seguro,* consultó su nueva producción con personas competentes en la materia, y éstas le aseguraron que podía estar tranquilo en cuanto al resultado. La obra era buena y tenía que gustar *forzosamente.*

Y con efecto, la grita de esta segunda tentativa fué mucho mayor que la de la primera: una *hermo-*

sa grita, como decía un académico del bando contrario, tocado de la manía de inventar adjetivos raros...

A los catadores les *chocó* el nuevo fracaso, y el académico silbado no ha vuelto á probar fortuna, convencido, aunque tarde, de que Dios no le ha llamado por el camino de la literatura dramática. Ni por ningún otro camino literario.

Su entrada en la Academia está en medio de dos gritas formidables, lo cual no obsta para que ejerza un cargo de grandísima importancia en la docta corporación y actúe frecuentemente, á su vez, de catador autorizado é infalible.

Todo esto es muy lógico, ya que no sea justo, en la perturbada y anárquica república de las letras...

***

Otro ejemplo de la perspicacia, sagacidad y *ojo clínico* de los catadores.

Hace muchos años, antes de cultivarse en Apolo el llamado *género chico* y actuando en dicho teatro el inolvidable Antonio Vico, ensayábase en aquel escenario un drama de don José Echegaray, titulado *Algunas veces aquí.*

No recuerdo ninguna obra que haya producido en la lectura y en los ensayos el mágico efecto que produjo la obra mencionada.

En opinión de cómicos, autores y catadores de todas clases, hacía muchos, muchísimos años no se había escrito una obra tan hermosa ni de tanto efecto.

El éxito, pues, iba á ser inmenso, colosal, nunca visto...

Durante los ensayos, las actrices se afectaban tanto al *entrar* en las situaciones culminantes del

drama, que sufrían accidentes nerviosos de gran intensidad.

Al objeto de calmar los nervios de aquellas señoras y evitar en lo posible síncopes, vahidos y accidentes, el traspunte tenía siempre á prevención un gran puchero de tila, gracias á la cual podían ensayarse aquellas *terribles* situaciones sin que experimentasen sus intérpretes más que algún que otro ligero espasmo...

Hubo catador tan entusiasta y tan *poseído* de su competencia, que aseguró *rotundamente* que aquella obra era un talón contra el Banco, de treinta mil duros.

Había completa unanimidad. Cuantas personas conocían la obra garantizaban su éxito; pero un éxito brillantísimo, fenomenal y de mucho dinero.

Y llegó la noche del estreno... y los que asistieron á él recuerdan aún, y recordarán mientras vivan, aquella grita ensordecedora, formidable, fenomenal...

Un detalle digno de ser consignado.

Aquellas situaciones que por su horror é intensidad dramática producían á las actrices espasmos y accidentes nerviosos durante los ensayos, fueron acogidas por el público en la representación con ruidosas carcajadas.

Y algún espectador, que sabía lo de la tila de los ensayos, decía á grandes voces:

—¡Toma tila!

Excusado es decir que el insigne dramaturgo buscó y encontró muy pronto el desquite.

Y ¡qué desquite tan hermoso!...

Antes de concluir aquella temporada, estrenó en el teatro Español su famosa leyenda trágica *En el seno de la muerte,* uno de los éxitos más grandes y más legítimos del insigne Echegaray.

Escribió esa hermosísima obra (tres actos de buenas dimensiones) en... ¡diez y ocho días!

Ese es un autor dramático de cuerpo entero. Porque es grande—con la grandeza del genio—hasta en sus equivocaciones.

Quizá por eso mismo se equivocan los catadores con Echegaray más que con ningún otro: creen que no puede equivocarse, por ser quien es, y ese es el error.

La única manera de no equivocarse como autor dramático, es... no escribiendo.



Si fuera á citar aquí todas las equivocaciones, que recuerdo, de los catadores de obras escénicas, no acabaría nunca. Se están equivocando constantemente: tienen el don de errar; pero ni escarmientan ni se arrepienten.

El más avezado en las lides teatrales, el más competente en la materia, sólo podrá decir previamente lo que es representable y lo que no lo es.

Afirmar de antemano qué obra va á gustar y cuál no, es—la práctica lo ha demostrado siempre—completamente imposible; pero, como digo más arriba, hay catadores testarudos é impenitentes, que nunca se dan por vencidos.

Los más intransigentes, formidables y severos son los autores inéditos—que no pueden meter la cabeza, según ellos mismos aseguran—y los autores fracasados, los que después de muchas tentativas no han podido conseguir un éxito satisfactorio.

Para esos catadores no hay una obra buena, y la que obtiene éxito feliz, es porque el público se ha equivocado en favor del autor.

Por fortuna, esos catadores están desacreditados y nadie les hace caso.

Cosa que debiera ocurrir también con los *otros*.

***

Las gentes de letras, singularmente los hombres de teatro, recuerdan seguramente á aquel señor Bedmar (ya fallecido), literato en sus mocedades y escribano en los últimos años de su vida.

Era un excelente hombre, un bello sujeto, como se dice vulgarmente. Fino, atento, cortés, buen amigo, buen ciudadano, recomendable por todos conceptos; pero tocado de la manía, ó más bien locura pacífica, de creerse catador de comedias, competente é infalible, de los que aseguran—creyéndolo de buena fe—que no pueden equivocarse.

Bedmar ponía en eso todo su amor propio, y siendo, como era, un hombre pacífico, estaba dispuesto á reñir con el que le dijera que podía equivocarse al juzgar una comedia.

—¡Yo no me equivoco, no me he equivocado nunca!...—exclamaba montando en cólera.

Se equivocaba más que nadie y con mayor frecuencia, y por lo mismo era el catador más respetado y de mayor prestigio. Autores y empresas recurrían á él en casos de duda, y con una seriedad solemnemente cómica, dictaba su fallo, casi siempre adverso, porque era muy exigente y descontentadizo.

En la mayoría de los casos, Bedmar se dormía profundamente al principio de la lectura ó del ensayo de la obra que había de juzgar, lo cual no era obstáculo para que dijese, al despertar: «Malo» ó «Bueno». Generalmente decía que era malo.

¡No he visto hombre de gusto tan delicado ni más difícil de contentar!

En cierta ocasión asistió (como catador, se entiende) á la lectura de una pieza en un acto, y como de costumbre, desde las primeras escenas comenzó á dar *cabezadas,* acabando por dormirse completamente, produciendo la sorda irritación del autor, que le miraba de vez en cuando con el rabillo del ojo... El silencio que marcó de pronto la conclusión de la lectura, ó más bien la falta de ruido, *arrullador* del sueño, despertó á Bedmar. Abrió los ojos, bostezó... y dijo sencillamente: «La pieza es muy mala.»

El autor, herido y mortificado por aquella ruda franqueza, hubo de preguntarle:

—Y... ¿por qué?

—¡Toma, porque lo es!

—¿Cómo sabe usted que es mala si no la ha oído, si ha estado usted durmiendo durante la lectura?

A lo cual replicó Bedmar, tranquila y sosegadamente:

—¿Durmiendo? Es verdad, no quiero negarlo... Pero ¿quién le ha dicho á usted que el sueño no es una opinión?

II

Cómo empiezan y cómo acaban

El fallecimiento del popular actor don Pedro Delgado, acaecido recientemente en la cama de un hospital de Sevilla; su desamparo y su miseria desde hace muchos años, y los crudos detalles que precedieron á su entierro, habiendo estado á punto de ir á parar á la fosa común, traen á mi memoria la historia triste y el fin desastroso de otros grandes actores que, más que víctimas de su mala suerte, fueron dóciles juguetes de sus pasiones y de su imprevisión, de sus vicios y de sus desórdenes.

Respecto de ciertos infortunios existe una leyenda que es preciso destruir, en desagravio del buen sentido.

Siempre que un actor ilustre, un genio de la escena, llega á la decadencia y á la vejez y se encuentra sin medios de subsistencia, los periodistas sentimentales—que los hay—ponen el grito en el cielo é increpan á la patria, porque no llega á ponerle coche al eterno derrochador y sempiterno calavera, que podía pasarlo bastante mejor—con haber tenido un poco de previsión nada más—que cualquier médico ó abogado que hubiera trabajado

toda su vida con el mismo éxito que el cómico más eminente.

—La patria—dicen—debe atender al sostenimiento decoroso del que un tiempo le proporcionó días de gloria ilustrando su historia y enalteciendo su nombre. Es una vergüenza, una indignidad que tal cosa suceda, y excitamos al gobierno á disponer lo necesario para remediar en lo sucesivo tan grave daño, tan tremenda iniquidad.

En la mayoría de los casos, mejor diré, en su casi totalidad, el hombre ilustre sin dos pesetas, el genio desvalido, ha ganado y se ha gastado alegremente en sus buenos tiempos una cuantiosa fortuna; ha hecho gran papel en el mundo, además de hacerlo en los escenarios, y el Estado, por su parte, le colmó de honores y distinciones. Es decir, la patria le dió cuanto merecía, y en ocasiones un poco más. Con alguna previsión, con un poco de orden, con hacer, en suma, lo que la mayoría de los mortales que tienen sentido común, el artista eminente hubiera podido, con tiempo sobrado y notoria facilidad, ponerse al abrigo de la miseria, procurándose una vejez tranquila, digna y sosegada. ¿Quién tiene la culpa de lo que le sucede á última hora, cuando se ve en el caso de don Pedro Delgado y otros análogos?

Á la generalidad de los cómicos es aplicable aquello de «Mientras dura, vida y dulzura».

No quiero decir con esto que debamos abandonar á esos hombres á su triste destino cuando llegan, por su culpa, á tan negra y dolorosa situación. Por el contrario, es un deber atenderlos y socorrerlos en la medida de nuestras fuerzas, y el gobierno, por su parte, debía crear para ellos un asilo, una especie de cuartel de inválidos... del ejército del Arte; pero de eso á culpar á la patria

de los vicios y defectos de dichos genios desgraciados, hay un abismo que deben salvar el buen sentido y la discreción.

Esa es la leyenda que hay que destruir.



La impresión, repito, es el signo característico, el temperamento, mejor dicho, de la generalidad de los artistas, muy singularmente de los artistas de teatro. Engreídos y deslumbrados con la aureola de la gloria, desvanecidos con el humo de la adulación y aturdidos con el ruido de los aplausos, viven en una atmósfera artificial que ellos mismos se crean, se elevan mentalmente á regiones superiores, inaccesibles al vulgo de los mortales, y no tienen la más leve noción de la cruda y prosaica realidad.

Con razón se ha dicho que la costumbre es segunda naturaleza. El hábito de la ficción escénica arrastra á los cómicos—con raras excepciones—á una ficción continua, perdurable, aun en las cosas más serias de la vida. Esa falta de sinceridad los lleva á la inconsciencia, y de tal inconsciencia nace su imprevisión. Pudiera decirse que son irresponsables, que son enfermos... y que no tienen cura.

Han tomado al pie de la letra aquello de

El mundo comedia es,

y viven en comedia dentro y fuera del escenario —á veces con más arte fuera que dentro—tan guapamente.

El mundo comedia es,
y los que ciñen laureles
hacen primeros papeles
y á veces el entremés.

El último verso no han querido entenderlo jamás los cómicos. Creen que eso de hacer el entremés no reza con ellos, y se atienen á los primeros papeles.

*
* *

Carrera libre y abierta á todo el mundo, los cómicos vienen de la aristocracia arruinada, de esa que por no tener no tiene ya ni preocupaciones de clase; de familias que fueron acaudaladas y sufrieron reveses de fortuna; de la universidad, de la fábrica, del taller ó del arroyo: no importa de dónde, con tal de que tengan condiciones. ¿Las tienen? Pues á brillar, á ser ídolos del público, á tener una corte de aduladores, á ganar grandes sueldos y á vivir como potentados, pero viviendo al día y sin pensar en el mañana. Sin contar los que viven *por adelantado,* que es un rasgo de previsión á la inversa.

Raro es el artista eminente que no está tocado de monomanía de grandezas, y más de una vez se ha dado el caso de que los trenes de un comediante hayan competido ventajosamente en la Castellana con los de los primeros magnates de la aristocracia y de la banca. ¡Ha habido algún actor que ha poseído un palacio en Madrid!

¿Adónde puede conducir tal locura? Adonde conduce fatalmente: á la ruina, á la miseria, en los últimos años de la vida, teniendo la *probabilidad* de ir á morir en la cama de un hospital.

Para el que ha tenido coches y palacio llega un día en que no tiene que comer. Primero pide y obtiene funciones á beneficio; después recurre á la caridad de sus antiguos compañeros y se realizan cuestaciones á su favor, y por último, agotados esos filones, porque todo tiene su término, el cómico

llega á parar á veces, por sarcasmo de su vario destino, en portero ó acomodador de un teatro, en copiante de comedias ó en avisador de una compañía.

***

Hay dos épocas muy tristes en la vida del actor eminente que adolece de los defectos que dejo apuntados. Empieza la primera al marcarse ostensiblemente su decadencia. El público, que un tiempo le aclamó haciéndole objeto de ovaciones delirantes, comienza á volverle la espalda, á mostrarse indiferente y frío; los partidarios incondicionales se truecan en censores exigentes; desaparece la corte de aduladores, y las empresas, que antes lo solicitaban con empeño, pagándole cuanto pedía, se muestran rehacias á contratarle y escatiman hasta donde pueden la cantidad con que han de retribuir su trabajo. Al actor que en el apogeo de sus facultades y de su gloria se le entregan escrituras en blanco para que él se asigne el sueldo que quiera, en la época de su decadencia se le habla de la crisis por que atraviesa el teatro, de lo difícil del negocio, de que los tiempos están malos, etcétera, etcétera, al objeto de pagarle lo menos posible, y se le contrata á regañadientes y por compromiso, toda vez que ya no constituye una *atracción*. A veces pasa largas temporadas sin contrata.

La falta de sentido práctico del actor contribuye por modo eficaz á hacer más visible la decadencia y más desairada su difícil situación. Hay, por ejemplo, actor de sesenta ó de setenta años que continúa representando los papeles de galán, gallardo y calavera, que representó en los comienzos de su vida artística, cuando tenía veinticinco ó treinta. Este es el peor defecto de los cómicos vie-

jos. Aunque vivan cien años quieren seguir haciendo el que ellos llaman «su repertorio». Y es una verdadera pena ver á un anciano desdentado (ó con dentadura postiza, que suele ser peor), arrugado, temblón y abatido, hacer el *Tenorio,* el protagonista de *La carcajada* ú otros papeles análogos. No hace muchos años vimos en el teatro de la Comedia á uno de los más eminentes actores del último tercio del siglo pasado representar el guardia marina del primer acto de *La escala de la vida,* que es (ó debe ser) un jovenzuelo de diez y siete años, travieso y vivaracho hasta la exageración. En la época á que me refiero, el actor aludido tenía cerca de sesenta años, estaba bastante obeso y padecía una afonía crónica.

Parecería natural que los cómicos viejos procurasen, por su propio interés, crearse un repertorio nuevo en armonía con su edad y con sus facultades; que dejasen aquellos papeles en los cuales no pueden ya *convencer,* por leyes ineludibles de la estética; y puesto que son ancianos, que se dedicaran exclusivamente á los llamados papeles *de carácter,* en los cuales puede decirse que todo se lo encontraban hecho. Pero ¡quiá! ¡Antes morir! Han de ser galanes hasta el fin de sus días, y cuando tienen que interpretar un papel de anciano aun más joven de lo que son ellos, caen en la ridiculez de pintarse arrugas... encima de las suyas —que podían servir á maravilla—, de ponerse peluca, que para nada la necesitan, de *caracterizarse,* en una palabra, cuando por la acción natural del tiempo están perfectamente *caracterizados* y pueden *convencer* de que son ancianos con la más completa realidad.

***

Muchos de esos reyes de la escena jamás se rinden á la evidencia, y los hay que no creen en su decadencia ni á tres tirones, ó al menos lo aparentan.

En cierta ocasión, tomó en arrendamiento el teatro Español mi antiguo y entrañable amigo Ceferino Palencia, dispuesto á volver por los fueros del Arte, un tanto decaídos en aquella sazón.

Los periódicos publicaron la noticia, y pocos días después recibió Palencia una carta de un eminente actor, gloria de la escena española, que actuaba en una capital de provincia, y en cuya carta había un párrafo que decía, poco más ó menos, lo siguiente:

«Es una vergüenza que un actor como yo, de mi historia, no figure en la lista del teatro Español cuando se trata de regenerar el arte dramático nacional. Quiero á todo trance formar parte de esa compañía, y voy de cualquier modo, en las condiciones que usted quiera, por un pedazo de pan.»

Palencia me dió á leer la carta y me dijo:

—¡Pobre viejo! Tiene razón; debe figurar al frente de la compañía, y aunque trabaje poco, porque sus años y sus achaques son muchos y su decadencia es cada día más visible, su nombre dará tono al teatro y bien vale la pena sacrificar unos cuantos duros por un artista que ha sido lo que él. Vendrá por cualquier cosa; ¡ya ves lo que dice: «Por un pedazo de pan»! Voy á escribirle diciéndole que venga desde luego.

A lo cual le contesté:

—Creo que te precipitas y que esa precipitación puede costarte un disgusto muy gordo. Yo, en tu caso, le escribiría lo siguiente:

«Mi querido y respetable don Fulano: Aunque tengo ya formada la compañía que ha de actuar en el Español, tratándose de un artista como usted,

de su historia y de su prestigio, es para mí honor grandísimo y grata satisfacción poder complacerle y hacer que su nombre glorioso figure al frente de mi compañía. Facilita esta combinación lo modesto de sus pretensiones, pues de otra suerte tendría que privarme, con harto sentimiento, de su valioso concurso; mas como eso del pedazo de pan es tan vago, tan metafórico, que no hay medio humano de hacer un cálculo racional sobre esa base, le ruego me diga lisa y llanamente qué es lo que debo entender por un pedazo de pan; en una palabra, que me envíe usted sus proposiciones, para ver si podemos entendernos, cosa que celebraré infinito. De usted afectísimo...»

—Tienes mucha razón—me dijo Ceferino Palencia—. Eso es lo que voy á hacer, y creo que nos entenderemos fácilmente. No hay más que leer su carta para persuadirse de que comprende su situación.

Y escribió á don Fulano de Tal en los términos que dejo expresados.

La contestación no se hizo esperar, y en substancia decía de este modo:

«*No tengo inconveniente* en ir á ponerme al frente de la compañía del teatro Español, de que es usted digno empresario. Ese es mi puesto, y nadie podría ocuparlo con mejor derecho ni con tanto. Cuanto á mis proposiciones, son las siguientes. Procedamos por términos de comparación: Zutano y Mengano, que no tienen mi historia ni mi importancia, que han estado á mis órdenes y que yo les he enseñado lo que saben, ganan veinticinco duros cada uno. Como usted comprenderá, yo no puedo ser menos que ellos, y ya que no exija más, decorosamente no puedo avenirme á ganar un céntimo menos.

»Como jamás me contrato sin mi esposa, que es, como usted sabe, una de las primeras actrices de España, supongo que contará usted con ella; con tanto mayor motivo cuanto que tampoco tiene pretensiones: iría por veinte duros y en igualdad de categoría con su señora de usted (María Tubau). Para hacer notar esa igualdad, si la lista no se publica por orden alfabético, los nombres de ambas actrices saldrán cruzados al frente del cartel, debajo, como es lógico, del mío.

»También serán de gran utilidad en la compañía mis dos hijos, Zutánez y Mengánez, que van, naturalmente, á dondequiera que yo voy. El primero irá por diez duros y el segundo por ocho. Un beneficio libre para mí, otro igual para mi señora, y uno para cada uno de los chicos al cincuenta por ciento de la entrada *bruta*. ¡Ah! Mi sobrino Perengano, que ahora empieza el teatro y tiene condiciones, también deseo que forme parte de la compañía, con un sueldo pequeño, poca cosa, tres ó cuatro duros. De palabra, á nuestra vista, nos pondremos de acuerdo respecto á otros detalles y condiciones de menor cuantía. De usted afectísimo...»

Inútil es decir que Palencia abrió el paraguas y se preservó del chaparrón.



Como se ve, el pedazo de pan equivalía á todas las tahonas de Madrid. Con lo que pedía el eminente actor don Fulano de Tal, gloria de la escena española, para él y su familia, había casi para formar una buena y completa compañía. Si pedía todo eso cuando estaba viejo, achacoso, en lamentable estado de decadencia y *confinado* (artística-

mente) en una provincia, figúrese el lector, si puede, lo que habría pedido en sus buenos tiempos, cuando reinaba sin rival y era el ídolo del público.

Pues ora contratado, ya como actor-empresario, unas veces en España y otras en América, don Fulano de Tal ganó una verdadera y copiosa fortuna que se gastó alegremente, permitiéndose toda clase de placeres, lujos y despilfarros.

Sin privarse de lo necesario, viviendo con la comodidad y el decoro que exigía su posición, pudo muy bien ahorrar para pasar una vejez tranquila y sosegada, sin tener que andar á última hora rodando por los escenarios de teatros de tercer orden, tolerado unas veces, desdeñado otras y pasando por apuros, humillaciones y amarguras que, á su tiempo, pudo fácilmente evitar.

La prueba de lo que digo está en que un actor que indudablemente ganó menos dinero que el aludido, vivió muy bien y dejó un pasar decoroso á su familia. Me refiero á don Emilio Mario, verdadera mosca blanca del gremio de comediantes.

Lo usual, lo corriente es que el actor de primera línea, mimado y festejado, que gana mucho dinero, se entregue á toda suerte de excesos y desórdenes, pase lo mejor de su vida en una especie de sonambulismo que le hace irresponsable y acabe sus días en la inopia más absoluta.

Los que al llegar á la ancianidad aun conservan un resto de energía física siguen trabajando mientras pueden tenerse en pie, abusando, como es consiguiente, de la paciencia del público que, por respeto á lo que fueron, los soporta. Los que por sus achaques ó por exceso de soberbia quedan indefinidamente sin contrata, después de agotar el filón de beneficios y cuestaciones de que hablo más arriba, se dedican al *sable* y agotan la paciencia

de los que fueron sus admiradores, amigos y conocidos. Algunos, como el infeliz don Pedro Delgado, bajan hasta el fondo del légamo social y llegan al extremo, que pudieron evitar, de implorar la caridad pública.

Y surge la leyenda que se acaba de mencionar.

Más de una vez el gobierno ha recompensado los méritos y servicios de un gran actor decadente con una cátedra del Conservatorio, á la cual no ha asistido jamás el catedrático, *sin perjuicio* de cobrar su sueldo; pero... ¿qué son veinticuatro mil reales anuales para un genio, acostumbrado á gastar esa suma, y acaso más, mensualmente? Nada; una gota de agua en el mar.

La Sociedad de Actores que, según parece, tiene ya en caja una respetable cantidad de dinero, debe crear un asilo para actores viejos é imposibilitados, ó señalar pensiones á los mismos, ó hacer algo, en fin, que llegue á remediar, ó atenuar siquiera, los daños de la incurable imprevisión escénica.

***

Compelidos por la ley de la necesidad ó por dejación voluntaria de la antigua soberbia, hay también entre los actores viejos y retirados de la escena quienes se prestan á desempeñar oficios humildes para vivir de su trabajo.

Hace veintitantos años era copiante del teatro Lara un señor Mallí, simpático anciano que siempre que llevaba al escenario la copia de una obra, daba su opinión acerca de la misma y de su probable resultado. Como rara vez se equivocaba en sus juicios y vaticinios, el director de dicho teatro tuvo curiosidad por saber quién era, mejor dicho, qué había sido aquel hombre de tan buen sentido crítico

en materia tan obscura y delicada, antes de ser copiante, y averiguó que el señor Mallí fué en sus tiempos un primer actor de mérito excepcional, de mucha importancia y muy aplaudido durante una larga época.

Este señor Mallí tuvo el buen sentido de olvidar sus pasadas glorias. Le traté mucho, y ni por incidencia le oí hablar nunca de sus tiempos de actor.

Otro caso de primer actor convertido en humilde empleado de escenario es el de un pobre hombre á quien llamaban Aragón, que fué avisador en el teatro de Apolo.

Era un viejo alegre y vivaracho, un tanto mordaz y un mucho irónico; bizco, desdentado y algo cojo; con una *capota* de respetable antigüedad, una gorra de imposible clasificación, unas botas que *se reían* constantemente de la torcedura de sus propios tacones, y un pantalón casi á media pierna, cuya *cortedad* no era, de seguro, culpa ni descuido del sastre, y que fundadamente podía atribuirse á la menor estatura de su primitivo dueño.

No sólo parecía resignado con su suerte, sino contento de ella, á juzgar por el humor festivo, que no le abandonaba un momento.

Dócil y muy servicial, hasta la exageración, se le enviaba de uno á otro extremo de Madrid, sin la menor protesta de su parte, y desempeñaba eficazmente su comisión, aceptando con reconocimiento la más insignificante propina.

Extrañándome de que el eminente actor Ricardo Zamacois, que entonces estaba en todo su apogeo, fuese amigo íntimo de Aragón, hasta el punto de convidarle á comer (y á beber) frecuentemente, me dijo una anciana *característica:*

—Es por espíritu de compañerismo. Ahí, donde usted le ve, Aragón ha sido un primer actor nota-

ble. Era el ídolo del público y el encanto de las mujeres: artista de talento, de brillantes facultades, arrogante figura, guapo *él*...

—¡Por Dios, señora! ¿Cómo podía ser guapo un hombre bizco?

Aquí suspiró melancólicamente la *característica* y repuso:

—¿Querrá usted creer que ese estrabismo, apenas perceptible en la época á que me refiero, le hacía mucha gracia?

Suspiró nuevamente y continuó por largo rato haciéndose lenguas de Aragón, el cual, cuando por falta de la agilidad suficiente para ejercer su oficio con la prontitud debida, quedó por completo desamparado y en medio del arroyo, manifestó su deseo de entrar en el Hospicio, petición que atendió el diputado provincial don Mariano Guillén, que á la sazón era visitador del mencionado asilo. Al cesar don Mariano Guillén en el cargo de visitador, echaron á Aragón del Hospicio. Se me presentó (siempre con la misma histórica *capota),* y me manifestó que toda su ambición se cifraba en hallar una colocación con la cual pudiera ahorrar cuarenta duros, ¡para comprarse una dentadura postiza y poder lanzarse nuevamente á la escena!...

—Créame usted—decía—; yo soy bastante mejor que muchos de los cómicos que ahora se usan.

¡Pobre Aragón! No lo volví á ver. Probablemente, moriría en el hospital.

*
* *

Muchos otros nombres, enlazados á historias parecidas, vienen á mi memoria en este momento; mas para citarlos á todos y referir sus desdichas necesitaría mayor espacio del que puedo disponer,

corriendo, además, el riesgo de caer en la monotonía y abusar de la paciencia del lector por la semejanza de los relatos.

¡Siempre lo mismo! La gloria y la opulencia, primero; la miseria, el abandono y el olvido, después. Son muy contados los que escarmientan en cabeza ajena.

Compendiando la accidentada historia de la generalidad de los grandes actores, podría decirse, hablando metafóricamente, que empiezan en el barrio de la Prosperidad y acaban en el de las Injurias.

III

Calvario del autor

No se alarme el lector: no voy á referirme al tan manoseado calvario del autor incipiente, tema, ó más bien manía, de centenares de artículos declamatorios, en los cuales se ha tronado y relampagueado contra la injusticia é insensatez de las empresas que explotando un negocio eventual y comprometido, en el que arriesgan su dinero, prefieren las obras de los autores conocidos y acreditados á las de aquellos ignorados y desconocidos, de los cuales nada es posible conjeturar.

¿Hase visto mayor injusticia, parcialidad semejante?

Ese calvario (puesto que calvario se han empeñado en llamarle) es penoso, desde luego, para el que lo sufre, visto que es totalmente imposible empezar por la segunda obra; pero tan natural, tan lógico, que no vale la pena hablar de él en son de agria censura, sobre todo porque el empresario está en su perfecto derecho al aceptar unas obras y rechazar otras, sin obedecer á otra ley que á su voluntad. Alegada esa razón, ya no hay necesidad de meterse en más honduras.

Todos los autores conocidos, más ó menos en boga, pero aplaudidos y aceptados, han pasado por esos trámites crueles de la espera impaciente y del obstáculo que parecía insuperable, calvario, novatada ó lo que sea, y cuando *han llegado*—porque debían llegar—apenas si se ocupan en tal asunto, y si lo hacen es sólo como una remembranza, á veces melancólica, para enseñanza y estímulo de los que han de venir, de los que luchan por lo que ellos lucharon.

***

El calvario que motiva estas líneas es otro: el del autor conocido y acreditado, que está en juego, que ha vencido las primeras dificultades y cuyas obras son esperadas con impaciencia y aceptadas sin discusión.

Al llegar á este punto, seguramente preguntará el lector:

—Pues ¿qué? ¿No ha terminado el calvario del autor aplaudido por el público y agasajado y mimado por empresas y cómicos?

No; el calvario del autor dramático no termina nunca, mientras está en la brecha.

Los que sólo conocen el teatro de telón afuera, al presenciar los grandes éxitos y ver cómo el autor es llamado á escena repetidas veces y aplaudido con entusiasmo, envidian la suerte del escritor objeto de tales manifestaciones, le creen completamente feliz é imaginan que vive en el mejor de los mundos posibles. Ignoran, sin duda, que lo que mucho vale cuesta mucho, y de ahí el error fundamental en que incurren.

Brillante y fascinadora es la gloria del autor dramático; pero el más aplaudido y festejado de

los autores no encuentra en los momentos del estreno feliz, por grande que sea el éxito, la debida compensación á las amarguras, contrariedades, disgustos y sinsabores que ha sufrido hasta llegar al triunfo anhelado.

La carrera del autor, desde el principio al fin, es una trabajosa y difícil carrera de obstáculos. Muchos retrocederían si pudieran; pero no pueden: las tablas de los escenarios tienen imán. Alguien ha dicho, y es cierto, que la literatura, la dramática singularmente, es la mujer atractiva y sugestiva que nos engaña una y otra vez, y á la cual no podemos abandonar, á pesar del engaño, y quizás por el engaño mismo.

No es solamente el autor quien padece ese extraño fenómeno de atracción irresistible. Están en el mismo caso cómicos, empresarios y cuantos al teatro se dedican en cualesquiera de sus aspectos.

Las únicas horas tranquilas y hasta dichosas, si se quiere, que disfruta el autor, son aquellas en que concibe la idea generadora y fundamental de su obra, traza el plan de la misma y da forma sensible á su pensamiento. Ese período de gestación, de fiebre creadora, puede asegurarse que es el más feliz: el de elaboración, ó más propiamente, el de exteriorización, es por extremo agradable y hasta divertido.

A medida que escribe las escenas, las declama, las representa á lo vivo, las detalla, calculando el efecto de una frase, de un chiste ó de una situación, corrigiendo y limando el estilo, hasta quedar satisfecho de su labor. Terminada y retocada la obra, nueva y esmerada representación por el autor mismo.

*
* *

A decir verdad—salvo contadas excepciones—si la obra se representase ante el público como la representa el autor en su gabinete de trabajo, moriría al nacer, realmente *ejecutada,* aun cuando fuese la más perfecta creación del humano ingenio. La generalidad de los buenos autores son actores pésimos, aunque muchos de ellos crean lo contrario. Ha habido ocasiones en que los vecinos del autor (en estas casas de cartón que se usan en Madrid) le han tenido por loco al oirle gritar desaforadamente, ó reirse á carcajadas estrepitosas, á las altas horas de la noche ó de la madrugada. Juzgando el hecho desapasionadamente, no les faltaba razón á esos vecinos al suponer que el autor carecía de ella. Pero no había tal locura: era que representaba su propia obra para calcular el efecto, efecto que falla muchas veces... Y buena prueba de ello son los fracasos que presenciamos todas las temporadas, con lamentable frecuencia. De todas suertes, es indudable que el autor pasa muy buenos ratos escribiendo y representando su obra.

Pero nunca pudo decirse con más razón que

es breve la humana dicha,
cual relámpago fugaz.

Las dichas del autor terminan cuando escribe en la última cuartilla: «Telón.—Fin de la obra.» Desde ese momento, empieza á padecer. Está á la puerta del infierno, y despidiéndose de sus más risueñas ilusiones—hasta que se le ocurra componer otra comedia—bien puede exclamar:

¡Lasciate ogni speranza!

*
* *

Primera estación.

Ha concluído el misterio. Copiada la obra y *sacados* y repartidos los papeles, llegamos á lo que se llama lectura oficial, el más enojoso de los trámites á que voluntariamente ha de someterse la víctima. Y digo el más enojoso, porque es el origen de casi todos los males que vienen luego. El autor, en el escenario,

junto á una mesa de pintado pino,

y á veces sin pintar, lee su producción á los actores que han de interpretarla, á la empresa y á buen golpe de aficionados, periodistas y amigos de la casa, gente desocupada mucha de ella, que se perece por asistir á tales actos. En algunas lecturas está el escenario lleno de gente y hasta se columbran bastantes individuos en la penumbra de las primeras filas de butacas. Siempre he creído que esas lecturas no sólo no sirven de nada, sino que, además, son contraproducentes y en muchos casos perjudiciales. Según los *técnicos,* son necesarias para que los cómicos se enteren bien del carácter general de la obra, al objeto de que cada uno pueda formar su composición de lugar respecto del tipo que le ha tocado en suerte. ¡Como si el autor no pudiera explicar en los ensayos lo que ha de hacer cada cual!

La lectura sólo significa un rato de descanso para los actores, y un *agradable* motivo de murmuración para los oyentes aficionados, que nada tienen que ver con aquello y que asisten primero á la lectura y después al estreno con la esperanza de que el autor se equivoque y sufra un descalabro.

Muchos autores son de mi opinión, pero no se atreven á romper abiertamente con tan perniciosa

costumbre: la rutina tiene en el teatro una fuerza brutal é incontrastable. He conocido uno, sin embargo, el malogrado escritor Pina Domínguez, que en sus obras, y cuando fué empresario, las cortó de raíz, y en vez de lectura verificaba el primer ensayo, no obstante la protesta y á veces rebeldía de los actores, á quienes se quitaba de ese modo un ratito de descanso. ¡Lástima que no haya tenido imitadores!

Si el autor es á la vez un gran lector, obtiene en ese acto oficial de lectura *reglamentaria* un éxito brillante, que en muchos casos (hay varios ejemplos) no se confirma ni mucho menos en la piedra de toque del estreno. Hay autor que invariablemente produce un arrebato en cada una de sus lecturas, y luego... párrafo aparte.

Si por el contrario es un mal lector (y lo son la mayoría, dicho sea sin ofensa de nadie), la obra resulta un esperpento, no gusta á los oyentes, y desde aquel instante empiezan á crearle una atmósfera malísima, que trasciende al público—porque Madrid es una gran casa de vecindad—, y se llega al estreno—si se llega—con todas las de perder.

He dicho *si se llega,* porque en ocasiones el autor ha tenido que retirar su obra después de la lectura, en vista del efecto desastroso (por deficiencias del lector) que ha producido á cómicos y danzantes. La obra está ya aceptada, la empresa mantiene su compromiso de estrenarla contra viento y marea, pero el autor se para en firme ante la rebeldía de los cómicos, reflexiona, piensa en lo que va á suceder durante los ensayos, y acaba por llevarse su obra: procede sabiamente.

En lo general, el autor (si no es uno de esos lectores excepcionales) sufre un rato de agudo marti-

rio. Comienza la lectura con calor, con entusiasmo, con el cariño que es de suponer, y al notar que no producen ningún efecto aquellas frases, chistes y situaciones que han sido tan de su gusto en sus representaciones *privadas,* se inquieta, se agitan sus nervios, lee de prisa, atropella los conceptos y acaba por hacerse *un lío,* empeorando como es consiguiente la situación; situación desairada y ridícula, tanto más mortificante cuanto que él se da de ella exacta cuenta. Al volver una hoja, mira rápida y disimuladamente á su auditorio y observa que la característica está extasiada... mirando á las bambalinas, que el galán le está haciendo guiños á la dama joven, y que cada cual de los que deben oirle está entregado á sus propios pensamientos. Sólo le prestan atención el traspunte—no porque la obra le importe un ardite, sino para enterarse de las entradas y salidas y hacer con más facilidad el *guión*—y los que han ido allí con el laudable deseo de que el autor pase un mal rato y de quitarle el pellejo á mansalva.

Termina la lectura completamente en frío: alguno dice por cumplir que la abra es buena ó *discreta,* desfilan en silencio, y el autor se marcha mohíno, con el primer disgusto de la serie dentro del cuerpo.

En los casos raros en que los cómicos prestan alguna atención á la lectura, si la obra tiene novedad y se aparta en su pensamiento y en su desarrollo del carril ordinario, produce un movimiento de extrañeza, cuando no de sorda hostilidad, y el fallo definitivo es adverso desde luego. ¿No entienden la comedia? Pues es mala irremisiblemente.

Por de contado que en esas lecturas sólo se pescan y se celebran los chistes de dicción, los retruécanos, los juegos de palabras y demás barati-

jas al alcance de todas las fortunas. La gracia de situación, que es la de buena ley y la que más debe valer, pasa desapercibida: obra cuyo éxito se fíe á esa fina labor, seguramente no gustará ni en la lectura ni en los ensayos.

Cada actor habla de la obra nueva según el papel que le han repartido. El que tiene uno bueno, largo, sobre todo, la elogia incondicionalmente y predice un gran éxito. Por el contrario, para el que tiene un papel malo, un *embolado,* como se dice en lenguaje de bastidores, no se ha escrito cosa peor desde los tiempos de Lope de Rueda, y augura un *pateo* formidable.

Oyendo las opiniones de todos los que han asistido á una lectura, se produce tal confusión, que no sabe uno á qué carta quedarse.

* * *

Segunda estación.

Empiezan los ensayos á la mesa, se reanuda el disgusto del autor en otro orden de consideraciones y principia su desencanto. Aquella obra magnífica (según él), de la cual estaba completamente satisfecho al concluirla, le parece obra mala, soporífera, detestable... ¡Es natural! Ninguno de sus *intérpretes* sabe una palabra del papel que ha de interpretar: todos vacilan, tropiezan, y la obra se arrastra lánguida y fría, pálida y desmadejada, sin vida y sin expresión.

Como en Madrid se dan muchos ensayos á las obras nuevas (y aun á las de repertorio), ningún cómico se toma el trabajo de estudiar. El cómico netamente madrileño (el que de ordinario trabaja aquí) aprende el papel en fuerza de oir al apuntador uno y otro día, sin apresuramiento por su

parte, aun cuando el teatro esté *flojo* y el empresario manifieste la imperiosa necesidad de estrenar pronto para atraer nuevamente al público, que huyó veloz á causa de fracasos anteriores. ¡Como si no! Toda indicación es inútil y toda razón es baldía: él no sale de su paso, aunque tenga que salir algunas noches á representar para la orquesta y los acomodadores.

Se ha dado el caso en un teatro de Madrid de ensayarse una comedia en dos actos (*Las de Miguelturra* se intitulaba) ¡cincuenta y dos días!... ¡Y el primer actor no sabía su papel la noche del estreno!

Por esta razón, que no tiene razón de ser, los primeros ensayos (ocho ó diez, á la mesa) son de una desesperante monotonía, y el autor no puede ni vislumbrar siquiera la calidad de lo que ha escrito. De ahí su disgusto y su desencanto.

Por fin «baja la obra á la concha», se ensaya con más formalidad, los actores la van dominando y empieza á tomar color... ¡Gracias á Dios! ¡Ya era hora!

Pero... entonces surgen otras dificultades. La dama no está contenta con su papel porque es algo *libre,* y ensaya de mala gana; la dama joven ha devuelto el suyo por creer que es inferior á su categoría, y hay que repartirlo nuevamente, acaso con perjuicio del conjunto; tal actor no ha entendido el carácter que ha de representar, y no hay medio humano de meterle en la cabeza ni á martillazos el pensamiento del autor; los primeros actores (y hoy lo son ya casi todos) se reservan para la noche del estreno, y rezan el papel entre dientes, sin marcar ni matizar nada. Alguna vez se permite el autor indicar, tímidamente por supuesto, á uno de esos *primeros* la conveniencia de que *mar-*

que un poco, un poco nada más, al objeto de compulsar el efecto calculado. El artista á quien se dirige la cortés y cariñosa indicación dorándosele la píldora del mejor modo posible y con toda clase de salvedades, si no se ofende de primera intención, sonríe olímpica y desdeñosamente, y contesta:

—No tenga usted cuidado... Sé muy bien lo que tengo que hacer y dónde están los grandes efectos.

—No lo dudo... Pero yo desearía...

—¡Ya verá usted la noche del estreno!

—Es que... quisiera verlo ahora á ser posible, porque...

—Repito que no tenga usted cuidado, no se preocupe de mí: quiero sorprenderle á usted y sorprender al público... ¡Ya verá usted!

Y no hay medio: es preciso resignarse ó llevarse la obra. ¿Llevársela? ¿Para qué, si en otro teatro le ha de pasar lo mismo? El actor sigue rezando su papel y el autor continúa sin poder averiguar por cálculo aproximado el efecto de lo que ha escrito.

No son esos, con ser tantos, todos los inconvenientes, contrariedades y disgustos de los ensayos. Uno de los más enojosos es la falta de puntualidad y la ausencia total de algunos artistas en días determinados. Casi nunca se empiezan los ensayos á la hora marcada en la *tablilla*. Por deficiencias de organización y censurable negligencia de las empresas y de los directores, raro es el día que se ensaya una obra con todos los artistas que en ella toman parte. Casi siempre falta uno, y á veces faltan dos ó tres. En este último caso se suspende el ensayo, y hasta otra... hasta otra suspensión. De donde resulta que aquí, donde se tarda próximamente un mes en poner en escena una obra (suponiendo que sea fácil y sencilla), ésta lleva

después de todo muy pocos ensayos verdaderos y realmente aprovechables.

La mayor irrisión en muchos teatros está en el ensayo general *con todo,* el mismo día del estreno. *Con todo*—ello mismo lo dice—es con decoraciones, muebles, *atrezzo, guardarropía,* etc., etc., y resulta al ir á comenzar el ensayo que no hay casi nada de lo que ha pedido el autor y marca el ejemplar.

El autor se desespera una vez más; pero el mueblista, el *atrezzista* y el guardarropa, le dicen:

—A la noche no faltará nada... Esté usted tranquilo.

¡Buena tranquilidad le espera!

***

Después de la serie de contrariedades, obstáculos y disgustos que quedan enumerados, y de otros muchos que omito en gracia de la brevedad y por no recargar el cuadro con más notas negras, figúrese el lector cómo llegará el autor á la noche del estreno: agriado, nervioso, irritado, hecho polvo, como vulgarmente se dice.

Ya no tiene opinión acerca de su obra, y está completamente desorientado.

Llega por fin la noche, á la vez deseada y temida, en que el supremo tribunal ha de emitir su fallo inapelable, y el autor, con paso vacilante y temblando cual la hoja en el árbol, se encamina al teatro, como reo que va al suplicio, cargada la mente de negras ideas y tristes presentimientos, pensando con irónica amargura que el mozo de cuerda y el carbonero de la esquina pueden adquirir por dos reales el derecho de llamarle bruto... ¡cuando está persuadido de que ellos son más brutos que él!

Presa de cruel incertidumbre, llega al teatro, entra por una puerta excusada, procurando sustraerse á todas las miradas y recatándose, temeroso, como si hubiera cometido algún delito.

Al levantarse el telón, es decir, al comenzar la batalla, se sitúa junto á una caja de bastidores, en un estado de sonambulismo que le hace insensible á cuanto le rodea, á todo... menos á la idea del estreno, que por completo le posee, le aterra y le anonada.

Pintar el estado de ánimo del autor que aguarda entre bastidores el fallo del público, mientras se representa su obra, es empresa temeraria, empeño irrealizable. Necesario es pasar por ese duro trance para tener cabal idea de tan horrible sufrimiento.

Habla sin saber lo que dice, fuma sin cesar, pasea inquieto y febril, como fiera enjaulada... y hay momentos en que pierde la conciencia de su propio ser y hasta la noción del tiempo... Baste decir que en cierta ocasión, hallándose un autor en la primera caja de bastidores esperando el resultado del estreno de una obra suya, le cayó en una mano lumbre del cigarro que fumaba y no sintió el dolor ni advirtió la quemadura hasta media hora después de terminada la representación. Alguien creerá, seguramente, que esto es una exageración: yo aseguro, bajo la fe de mi honrada palabra, que es la verdad.

El estado del autor en tales momentos es verdaderamente anómalo, y estoy por decir que constituye un caso patológico.

Después de tantas dificultades, ansiedades, disgustos y sobresaltos, pongámonos en lo mejor: supongamos que la obra alcanza un éxito brillante y excepcional, que el autor sale muchas veces á la

escena (todavía en estado de sonambulismo), entre aplausos y aclamaciones, que los amigos y admiradores invaden el saloncillo, donde el éxito se renueva y hay abrazos, apretones de manos y felicitaciones... Supongamos todo eso, y digamos en seguida:

—Aun no han terminado las inquietudes del autor que acaba de obtener un éxito extraordinario.

Efectivamente, el mismo autor lo cree así. Cuando se retira á su casa, cargado de gloria y rodeado de amigos (el éxito los tiene siempre en gran número), va pensando con inquietante zozobra:

—¿Qué dirán mañana los periódicos? ¿Cómo me tratará la crítica? ¿Habré acertado de verdad?

Ese pensamiento, esa impaciente espera, le roban otra noche de sueño, precisamente la noche de su triunfo ante el público.

Con efecto, sus temores no eran infundados: la prensa del día siguiente dale el disgusto que presentía.

Es la historia de siempre: por grande y unánime que haya sido el éxito, siempre hay un periódico, un crítico y un *amigo* que vienen á quitar *jierro,* á aguar el vino, á enturbiar la más pura y legítima alegría del autor, para que el éxito no sea completo ni cumplida la satisfacción.

Esos reparos de una parte de la crítica, tratándose de obras de grande y merecido éxito, no siempre obedecen á dictados de la conciencia. El crítico es un hombre como los demás, y por tanto, sujeto á pasiones y flaquezas; que no siempre le es dado al mismo mortal domar *la bestiezuela de la carne.*

***

Tal es, trazado á grandes rasgos, el inacabable calvario del autor dramático, de ese hombre *feliz,* á quien envidian en los momentos del triunfo los que sólo conocen el teatro de telón afuera, desde donde no es posible apreciar debidamente lo que valen y lo que cuestan los aplausos del público.

Un empresario muy práctico y muy rico, propietario del teatro que explota, siempre con próspera fortuna y éxito creciente, todo ello muy merecido, me decía en cierta ocasión que el dinero ganado en el teatro es *dinero de sangre.*

Y tenía mucha razón; pero se me ocurre preguntar:

Si eso decía el empresario feliz á quien aludo, ¿qué debe decir el autor dramático que recorre el calvario que queda descrito?

IV

La pasión política

Los teatros á raíz de la Revolución.—Ramón Nocedal, autor dramático.—Luis Blanc.—Tomás Rodríguez Rubí.—La partida de la porra.

Era digno de estudio, por muchos conceptos, el aspecto general de Madrid á raíz de la Revolución de Septiembre de 1868, sobre todo en el período que comprende desde esa fecha hasta el advenimiento de la República, y con particularidad en los años 1869, 70 y 71.

La libertad de la prensa en aqnella época no tuvo límites. Los periódicos decían todo lo que les daba la real gana de instituciones y personas; salía á colación la vida privada de todo bicho viviente que tuviera alguna importancia; se sostenían polémicas vivas y apasionadas, todo ello en el lenguaje más violento, crudo y procaz que puede imaginarse, y el periodista á quien no perseguían ni encerraban siquiera un par de veces en la antigua cárcel del Saladero, se consideraba desairado y en ridículo. Así como en épocas normales se estudia la ley de imprenta para no incurrir en delito, entonces hubo periodista que la estudió con el pro-

pósito contrario... por el gusto de verse perseguido y encarcelado.

No se crea que eran solamente los periódicos revolucionarios los que abusaban de la libertad de imprenta. Mucho más que éstos abusaban los reaccionarios, los enemigos de esa libertad que, no obstante, se aprovechaban de ella para desacreditarla.

Hubo dos *modelos* que extremaron el abuso hasta lo inconcebible: *El Combate,* de los revolucionarios exaltados, y *La Gorda,* de los moderados recalcitrantes. Ambos periódicos, cado uno por su *estilo* y con distintas aspiraciones, eran ejemplo vivo y *elocuente* del desenfreno y del libertinaje de nuestras costumbres políticas en la turbulenta época á que me refiero, si bien es justo consignar que *La Gorda* tenía peor intención y era más demoledor que *El Combate.*

De otro lado, los derechos de reunión, de asociación y de manifestación daban sus más *ópimos* frutos.

En los clubs se pedía diariamente, como la cosa más sencilla, la cabeza de algún ciudadano eminente *que se había vendido al oro de la reacción.* Las cabezas que más frecuentemente se pidieron fueron las de Rivero y Castelar, respectivamente. Por fortuna, nunca se fué más allá de la petición.

Todos los días había manifestaciones diversas, carreras, sustos y tiros.

Recuerdo dos manifestaciones por extremo graciosas: la «del hambre» pidiendo pan, y la «de las madres», pidiendo la abolición de las quintas. En la primera formaban la mayoría de los manifestantes individuos gordos, rollizos y coloradotes que, seguramente y á juzgar por su aspecto, habían comido más y mejor que el numeroso público

que los contemplaba con estupefacción, y la segunda, la de las *madres,* se componía de casi todas las mujeres de vida alegre que había por entonces en Madrid.

En las costumbres había la misma desenfrenada libertad que en la política. Se jugaba al monte y á la ruleta, diariamente, en todos los cafés y en otras muchas partes, sin temor y sin miedo á la autoridad, desde las dos de la tarde hasta las tres ó las cuatro de la madrugada. Los polizontes y guardias de orden público, inspectores y demás autoridades de menor cuantía, no sólo no se metían en nada, sino que *apuntaban* algún que otro *entrés* y tal cual *elijan.*

La milicia nacional, por otro lado, hacía también de las suyas, sublevándose contra el alcalde (entonces lo era don Nicolás María Rivero) en cuanto le faltaba trabajo al elemento obrero y patriota que *había derramado su sangre* por la libertad. Y como cada *átomo* de aquel elemento poseía un fusil y buena provisión de municiones, excuso decir á ustedes la que se armaba frecuentemente.

Los caricaturistas tampoco se quedaron atrás, y tenían que ver las caricaturas de doña Isabel, de Marfori, del padre Claret, de Sor Patrocinio (la célebre monja de las llagas), del rey Amadeo (antes y después de venir) y de todos los hombres políticos que figuraban en primera—y aun en segunda—línea.

¡Qué época tan pintoresca y—¿por qué no decirlo?—tan atractiva!

*
* *

Al llegar á este punto, alguien preguntará, seguramente: «¿Qué tienen que ver todas esas cosas con las MEMORIAS ÍNTIMAS DEL TEATRO?»

He creído que era necesario é indispensable, para dar una idea aproximada de lo que fué el teatro en esa época, dar antes, como justificación de ciertos abusos, una idea rápida y ligerísima del estado social y político en que ese teatro se desenvolvía, viniendo á ser una nota *armónica* de aquel general *desconcierto.* Y perdóneseme la paradoja.

Con efecto, el teatro no podía sustraerse al ambiente general y también cayó—¿cómo no?—en el abuso y en la licencia.

Los teatros de mayor atracción en aquella época, fueron: Variedades (que estaba situado en la calle de la Magdalena y que destruyó un incendio); el de la Bolsa (que estaba en la calle del Barquillo y que ha desaparecido); Capellanes (hoy Cómico), y La Infantil (hoy Romea).

En todos esos teatros se cultivaba con predilección la comedia política, unas veces en forma de revista *gacetillesca* y otras en el más elevado terreno de las ideas y eligiendo un simbolismo apropiado, ya para atacar la revolución, ya para defenderla.

Lo que más divertía al respetable público era la revista, satírica y *gráfica,* en la cual un personaje era Rivero, imitado físicamente á la perfección y hablando en andaluz; otro personaje era Sagasta, igualmente *caracterizado* é imitado, y así sucesivamente, Becerra, Martos y cuantos políticos estaban en juego.

Recuerdo que en Variedades hizo verdadero furor una de esas revistas titulada *El Mesías de Ulbaña,* en la cual salía Rivero vestido de gitano, con su correspondiente sombrero de catite y hablando un andaluz que parecía gitano, y que no era ni gitano ni andaluz.

Las comedias patrióticas—que también se hi-

cieron algunas—eran las más aburridas, y por consiguiente, las que daban menos representaciones. El marco natural de estas obras y de alguna que otra loa (tan *latera* como las comedias patrióticas), era el escenario del teatro de Novedades.

En muchos cafés de Madrid, singularmente en los de los barrios extremos, había un escenario (tamaño como una caja de pasas) y se representaban las obras de mayor *aparato* del repertorio, tales como *El terremoto de la Martinica, Lázaro el mudo ó el pastor de Florencia, Guzmán el Bueno* y otras por el estilo.

La *reprise* de *Carlos II el Hechizado,* verificada en todos esos cafés y en algunos teatros, fué un acontecimiento. El público insultó á su sabor durante largo espacio de tiempo al fraile Froilán Díaz, *infame traidor* que tiene la culpa de todas las tonterías que comete aquel singularísimo rey y de todo lo malo que le ocurre al galán joven y á la primera dama.

Como en algunos teatros llegase la hostilidad del público hasta el extremo de pasar á *vías de hecho* con el tal fraile, arrojándole patatas y otros comestibles *contundentes,* el actor encargado de dicho antipático papel, en un momento determinado, cuando más imponentes eran las agresiones, se abría ó se remangaba los hábitos y enseñaba debajo de los mismos su traje de miliciano nacional, exclamando:

—Señores: que soy Fulano de Tal y pertenezco, además de pertenecer á esta compañía, á la cuarta del primer batallón de ligeros... ¡Viva la libertad!

El público respondía con otro ¡viva! al susodicho, la orquesta tocaba unos compases del himno de Riego... y continuaba la representación, ya sin peligro para el mencionado *traidor*... que era, dra-

mas aparte, tan liberal, tan patriota y tan miliciano como el primero.

***

Capellanes y La Infantil eran los teatros más desenfadados y demoledores de aquellos tiempos. Capellanes sobre todo.

Las alusiones veladas y discretas, las frases de doble sentido, las ironías, el humorismo, las indirectas, el chiste picante que se sobrentiende ó se entiende, más por lo que se deja de decir que por lo que se dice; toda èsa retórica fina y delicada, al uso entre escritores agudos é ingeniosos que tienen elevada idea de la cultura que debe suponerse en el público y del respeto que éste merece, era cosa totalmente desconocida en aquel escenario. Allí se hablaba con asombrosa claridad, con crudeza inusitada, sin distingos y sin eufemismos, llamando á las cosas por sus nombres más *gráficos* y *pintorescos*. Con esto se conseguían dos cosas: que el auditorio se enterase perfectamente de lo que se le decía, sin el menor esfuerzo de la imaginación, y que la *propaganda* que se hacía (que era lo que se trataba de demostrar) fuera eficaz y provechosa.

Allí vi yo (y conmigo lo vieron centenares de personas), al descorrerse el telón para pasar de uno á otro cuadro, un *cuadro* sorprendente, *cuadro vivo* que producía verdadero frenesí en el público: los aplausos eran tan formidables, que parecía que se iba á hundir el teatro.

En este mismo teatro de Capellanes se dió el caso (sin precedente y sin ejemplo) de estamparse en la nota del cartel, en letras gordas, encarnadas (del color de la vergüenza que debía darle á la empresa), el título de una obra nueva que había

sido puesta en ensayo y que en breve debía estrenarse. Pero el gobernador civil mandó quitar la dicha nota en nombre de la moral ultrajada, imponiendo una fuerte multa á la empresa, autora, en primer término, de tal *hazaña*.

***

El teatro de La Infantil no se metió en tales ni tantas honduras. Se limitaba á ser verde ó grosero, ó ambas cosas juntas, y con *eso* le bastaba para verse asiduamente concurrido. Bien es verdad que era (y es) sumamente pequeño.

En La Infantil, como en Capellanes, se bailaba el *can-can* en cada una de las secciones, y como *postre* apetitoso de la piececita respectiva había cuatro raciones bien despachadas de *can-can,* con una particularidad digna de mención especialísima, á saber:

El *can-can* de primera hora podían verlo *hasta* las señoras que concurrían á esos espectáculos; el de segunda hora era un poquito más fuerte y aun podían quedarse *algunas* de las señoras que habían asistido á la primera sección, no sin hacer como que se ruborizaban en los momentos *culminantes* y *arriesgados* del baile susodicho, y jurando (con reservas mentales) no volver á presenciar *aquéllo;* en la tercera *toma,* que era para hombres y *mujeres,* ya se iniciaba un desenfreno que producía vértigos, entablándose diálogos pintorescos y *sugestivos* entre los espectadores más impresionables, que aplaudían rabiosamente y gesticulaban como en el más concurrido manicomio. Pero lo que tenía que ver, con ser tan *bueno* lo que ya se había visto, era el *can-can* de la cuarta sección, el de la última hora: aquello era el *acabóse,* la *débâcle* del pudor y

de la decencia. Toda la indumentaria de las bailarinas se reducía á una camisa, muy corta por arriba y por abajo, y á unas medias, poco más largas que unos calcetines, de color llamativo... y nada más: las *mallas* quedaban suprimidas.



Uno de los hechos más culminantes de aquel período turbulento, en el cual dominaba por manera absoluta la pasión política, fué el estreno de *La Carmañola.*

Ramón Nocedal, que después fué director de *El Siglo Futuro* y era entonces un joven de grandes esperanzas (para los carlistas), se creyó en el deber de combatir, á su modo, la Revolución, y escribió contra la misma una diatriba intencionada y feroz, que se tituló *La Carmañola.*

El estreno de aquella obra, que se verificó, no recuerdo bien si en el teatro de la Bolsa ó en el Circo de Pol (que ambos nombres tuvo alternativamente el teatro de la calle del Barquillo), fué una gran batalla que todavía no se sabe quién ganó. Los partidarios respectivos de uno y otro bando concurrieron al estreno en número considerable y armaron un *jollín* de todos los demonios, que recordarán mientras vivan cuantos lo presenciaron.

Toda la representación fué una lucha tenaz y encarnizada, sembrada de incidentes emocionantes. Los reaccionarios aplaudían briosamente los arañazos y alfilerazos á la Revolución, de los cuales estaba la obra plagada, y los revolucionarios, en aquellos momentos, silbaban, *pateaban* y *bastoneaban* con verdadero furor.

Hubo insultos, palos, bofetadas, y fué milagro de Dios que no hubiese puñaladas, *estocadas* y tiros,

toda vez que salieron á relucir alguna que otra vez navajas, estoques y *revólvers.*

La nota *caliente,* y saliente, de aquella noche memorable la dió don Cándido Nocedal, padre del autor de la obra que se representaba. Estaba entre bastidores con su hijo, nervioso, agitado, enardecido, irritadísimo, gesticulando y gritando como un condenado. Cuando en medio de una furiosa y desencadenada tempestad de aplausos y protestas (en las cuales se percibían claramente las más graves injurias y los insultos más atroces y ofensivos), una parte del público (la que componían los reaccionarios) pedía la salida á escena del autor, y éste, con razón, vacilaba, pálido, tembloroso, don Cándido le empujaba brutalmente hacia el peligro, diciéndole:

—¡Sal de ahí! ¡Anda! ¡Ese es tu deber!

Y á empujones lo echaba al *toro*...

¡Y qué *toro* el de aquella noche! Nunca lo he visto tan descompuesto ni de tanto cuidado. Unos espectadores amenazaban con los puños, otros con los bastones, y muchos apuntaban con los *revólvers* hacia el escenario. Todo ello salpimentado, como queda dicho, con graves injurias é insultos atroces.

Y allí salía Ramoncito cuantas veces lo llamaban sus partidarios, obligado y empujado por el autor de sus días.

El gobernador prohibió, como cuestión de orden público, las representaciones de *La Carmañola,* y la partida quedó, por entonces, *en tablas,* ó por mejor decir, la obra se fué al foso, de donde no ha vuelto á salir.

No sé si Ramón Nocedal hizo después alguna otra tentativa dramática. Creo que no.

*
* *

Poco tiempo después de aquel escándalo con motivo del estreno de *La Carmañola,* los revolucionarios quisieron sacarse la espina y fueron por el desquite.

Un hombre autorizado y prestigioso entre las masas fué el encargado de fabricar y de administrar el contraveneno.

Luis Blanc, periodista republicano, comandante de un batallón de milicianos nacionales de los más exaltados, autor dramático—á su manera—y hombre de *acción,* según se creía y se decía en aquella época, escribió *La verdadera Carmañola,* es decir, una refutación enérgica, en toda regla, de la obra reaccionaria de Ramón Nocedal, y que lógicamente debió titularse *La contra-Carmañola.* Pero he de confesar aquí, por deberes de imparcialidad, que el contraveneno valía menos, literariamente y como concepción dramática, que el veneno.

La verdadera Carmañola estrenóse en el mismo teatro y por los mismos cómicos que habían estrenado la *otra.* Y fuese por el espíritu liberal que entonces se respiraba, ó porque los cómicos fueran liberales realmente, por sentimiento y por convicción, desde luego se echaba de ver que representaban con más gusto la segunda que la primera de dichas obras. Bien es verdad (y hay que verlo todo) que el éxito de *La verdadera Carmañola* fué completo, unánime, grandioso y delirante. Los neos fueron prudentes en aquella ocasión, abandonaron el campo, no concurrieron al estreno ni á las sucesivas representaciones, y la obra se hizo muchas noches. Los revolucionarios se despacharon á su gusto, y Luis Blanc saboreó las delicias de la gloria (una gloria momentánea) como quizás no la ha saboreado ningún autor dramático, desde los tiempos de Lope de Rueda hasta nuestros días.

Otros dramas escribió y estrenó Luis Blanc en el teatro de Novedades, los cuales tuvieron tan efímera vida—aunque no tan ruidosa—como *La verdadera Carmañola.*

***

Los teatros de importancia donde se rendía culto al arte serio, al verdadero arte, tenían escaso público y vivían trabajosamente.

En el teatro del Circo, que estaba en el mismo sitio donde hoy se levanta el circo de Price, y que también fué destruído por un incendio, actuaba, como empresario y director, aquel actor distinguidísimo y caballeroso que no tuvo rival en la comedia de costumbres y que se llamó Manuel Catalina, al frente de una compañía verdaderamente notable, de la cual formaban parte, entre otras actrices, Matilde Díez, Gertrudis Castro, Clotilde Lombía, Carolina Fernández, Emilia Dausant, y entre los actores, Pedro Delgado, Juan Casáñez, Mariano Fernández, Florencio Romea, Manuel Calvo y Julián Romea, que entonces empezaba su carrera de actor.

Con aquella compañía notabilísima (tanto, que hoy no se podría formar una de igual importancia), el empresario se *defendía* á duras penas... ó perdía pacientemente el dinero.

***

Había vuelto de la emigración uno de los políticos vencidos al triunfar la Revolución de Septiembre, y que, además de político, era uno de los autores dramáticos predilectos del público de Madrid, ó al menos lo había sido (con razón ó sin ella) durante casi todo el reinado de Isabel II. Este

autor era Tomás Rodríguez Rubí, amigo entrañable de Manuel Catalina, á quien entregó, pocos días después de su regreso, una comedia en tres actos, que inmediatamente se puso en ensayo y que se estrenó quince ó veinte días después.

La comedia no era una maravilla, pero sí muy aceptable y bastante mejor que otras obras del mismo autor frenéticamente aplaudidas poco antes de la Revolución. No obstante su mérito relativo y de ser *aquello* lo que en justicia podía esperarse del citado autor, la obra no hizo más que *pasar* con algún trabajo y con cierta sorda hostilidad del público. Y la prensa revolucionaria (con una sola excepción) la *hizo polvo* al día siguiente, con una saña de que hay pocos ejemplos.

Como aquella prensa era entonces la más numerosa y de mayor circulación, la obra salió muerta de aquella *acometida,* y sólo alcanzó cinco ó seis representaciones, con el teatro vacío.

¿Por qué se cometió aquella injusticia? Sencillamente por la pasión política: porque Rodríguez Rubí era moderado y había sido ministro del último gabinete de Isabel II.

Del título de aquella comedia, que era en cierto modo simbólico y acaso buscado y elegido con la intención de solicitar la indulgencia del público, resultó una triste ironía. La comedia estrenada con tan mala fortuna titulábase *La fuente del olvido.* ¿No era esto pedir que se olvidase la historia política del autor? Yo creo que sí y que esa fué la intención y ese el deseo de Rodríguez Rubí. Pero en ciertas ocasiones, cuando domina la pasión, como entonces acontecía, ni se olvida ni se perdona... Y el público y la prensa de Madrid no quisieron perdonar al escritor lo que éste había tenido de político.

Un sólo periódico republicano, *La Discusión*, trató bien al autor y á la obra, extremando el elogio tanto como sus colegas habían extremado el ataque; lamentando y censurando que penetrase la pasión política en las apacibles y serenas regiones del arte. El redactor de dicho periódico encargado de la crónica de espectáculos del mismo se sentía más literato que político, y esa fué la razón de su proceder en aquella ocasión, porque no conocía, ni de vista, al autor maltratado.

Algunos años después todo se olvidó, y Rodríguez Rubí estrenó algunas comedias con mucho éxito, *El gran filón* entre otras.



No he de terminar estos ligeros apuntos sobre el estado del teatro en los primeros años de la Revolución sin tomar nota del estreno más sensacional y emocionante de aquella época. Me refiero al de la revista política titulada *Macarronini I*, primera producción escénica de Eduardo Navarro y Gonzalvo, que tantas obras de la misma índole escribió después y en cuyo género llegó á ser maestro consumado.

Macarronini I era una sátira picante y graciosa contra don Amadeo de Saboya, elegido por las Cortes Constituyentes para ocupar el vacante trono de España. Estrenóse en el teatro Calderón en los primeros días del mes de Diciembre de 1870, y el nuevo rey debía venir á primeros de Enero del 71. La obra, pues, era de vivísima actualidad.

Ese teatro estaba situado en la calle de la Madera (que entonces pudo y debió llamarse de *la leña)*, en el mismo local donde está ahora la redacción de *El País*.

Y llega, como de la mano, la oportunidad de hablar de una de las más famosas *instituciones* de aquella época: de la célebre *partida de la porra,* una temible banda de foragidos organizada, según de público se decía, por el entonces gobernador de Madrid, Moreno Benítez, con anuencia, ¡naturalmente! del gobierno y acaso por indicación del mismo.

La *partida de la porra* era el freno, el correctivo eficaz que oponía el gobierno á las demasías de las oposiciones, para *neutralizar,* hipócritamente, los derechos consignados en la Constitución de 1869.

¿Que molestaba demasiado un periódico? A la redacción *señalada* iba la *partida,* apaleaba á los redactores, rompía los muebles, destrozaba la imprenta y no dejaba títere con cabeza, como ocurrió con *El Papelito* y otras publicaciones. ¿Que se consideraba peligrosa una manifestación? Allá iban los mencionados genízaros y la disolvían á estacazo limpio y contundente, como sucedió con la manifestación patriótica del 2 de Mayo de aquel mismo año. ¿Que había *necesidad imperiosa* de quitar de en medio á un individuo? Allá iban los susodichos, le buscaban y lo dejaban *seco,* como aconteció con el periodista Azcárraga, asesinado dentro de un coche al salir de la calle de la Nao y dirigirse á la del Pez.

Como todas aquellas atrocidades y crímenes quedaban impunes, es de creer que tenían razón los que aseguraban que la célebre partida era creación y hechura del gobierno.

Macarronini I fué también víctima de la *partida de la porra,* y por eso la he sacado á colación. Durante la representación, y cuando el público se reía y aplaudía expansivamente las agudezas y

chistes de que estaba sembrada la obra, cayó en el teatro como tromba asoladora la partida en cuestión (ó de la cuestión diaria), y la emprendió á palos con cómicos y espectadores, armándose la tremolina que puede suponer el lector.

Partidarios aquellos *laborantes* de la *división del trabajo* y queriendo aprovechar el tiempo, mientras unos se dedicaban ardorosamente al apaleamiento, los otros, armados de facas y navajas, dedicáronse con el mismo ardor á destrozar telones, bastidores y cuantos utensilios hallaron á mano.

Los espectadores corrían despavoridos buscando la salida, las señoras se desmayaban, y los gritos, los lamentos y las imprecaciones atronaban el espacio: todo ello ofrecía un cuadro de barbarie que hacía pensar en las más remotas épocas de la historia.

El contraste no podía ser más vivo, en tiempos de libertad y de democracia.

El teatro quedó materialmente destruído, muchos individuos resultaron lastimados, otros heridos de gravedad, y cada cual se salvó como pudo.

¡Buena jornada! Una de las mejores de aquellos tiempos.

Como de costumbre, ni se formó proceso ni se molestó á nadie.

En la redacción de *El Combate* (donde nunca se atrevió, por *prudencia,* á penetrar la *partida de la porra)* se refugiaron el autor de la obra y el actor que desempeñaba el papel de protagonista, vestido *todavía* de *Macarronini I*... y con un chichón en la frente.

¡Vaya usted á decirle á aquel cómico, si vive todavía, que

cualquiera tiempo pasado
fué mejor!...

V

Los cómicos... y los cómicos

> En unos reina la envidia, la cólera y la avaricia; el pudor y la vergüenza están desterrados de otros; éstos se abandonan á la intemperancia y á la pereza; aquéllos al orgullo y á la insolencia. Esto es hecho: no quiero vivir más con los siete pecados capitales.
>
> (GIL BLAS DE SANTILLANA.)

En todo tiempo se han preocupado los escritores moralistas de las costumbres privadas de los cómicos. Esa preocupación ha crecido actualmente, hasta el punto de constituir una actualidad periodística la vida teatral de telón adentro.

Estuvo y está muy generalizada la creencia de que las gentes de teatro tienen una moral aparte, exclusivamente suya, distinta de la moral aceptada y corriente.

Por virtud de una larga experiencia, adquirida en años de trato íntimo con los comediantes, yo también participo de esa creencia general. Salvando, desde luego, honrosas excepciones, que son precisamente las que constituyen la regla, y sin aludir á nadie determinadamente, en hondas cuestiones de moralidad opino de los cómicos, como

clase social, lo mismo que *Gil Blas de Santillana* en el párrafo que copio á manera de lema al frente de este artículo.

Los hombres á modo de aquel *Melchor Zapata —invención* de Le Sage—, que se lamentaba amarga é irónicamente de haberse casado con una cómica «de un juicio y de un honor incorruptible», abundan en esa clase. «Una mujer virtuosa que se hallaba entre comediantes de la legua me había forzosamente de tocar á mí en suerte», exclama despechado el tal Melchor al referir su historia.

Esa sátira cruel resulta siempre de actualidad, no ya tratándose de cómicos de la legua, que al fin y al cabo pueden atenuar, si no disculpar, su falta con la espantosa miseria en que viven, sino también en lo tocante á actores notables de Madrid y de las principales poblaciones de España. Y cuenta que, especialmente en Francia y en Italia, están aún más relajadas las costumbres de las gentes de teatro.

En las dos citadas naciones no se cuidan siquiera de disimular y encubrir sus extravíos, y para ellos son letra muerta y antiguallas sin ningún valor las conveniencias sociales.

Por lo que á España se refiere, la fuerza de la costumbre les hace representar comedias fuera del escenario con tanto arte y aplomo como en el escenario mismo, por lo cual el trato frecuente con los cómicos resulta muy difícil, singularmente para las personas sinceras. Además de difícil es peligroso, porque no es posible saber nunca si dicen lo que sienten ó sienten lo que dicen. Según la frase feliz de un atento observador, «están siempre en escena, cuidándose tan sólo del efecto que han de producir».

***

Poco después del promedio del siglo anterior, cuando los cómicos franceses se cuidaban aún del bien parecer y eran en el fondo tan hipócritas como los de otra cualquiera parte, tenían también, como era lógico, la costumbre de «estar siempre en escena, con el sólo fin de producir efecto». El cómico sorprendido en esa *labor* fuera del escenario resulta, á veces, muy gracioso y digno siempre de estudio.

El ilustre *Delobelle*—ilustre por su propia autoridad y con su sólo acuerdo—de la famosa novela *Fromont y Risler,* reviste un aspecto distinto al de *Melchor Zapata*, pero es también, al propio tiempo y en su clase, un modelo arrancado del natural y observado maravillosamente.

Entre nosotros existe también el cómico *ilustre* (y pasivo), retirado de la escena por el público en los comienzos de su carrera—cuando actuaba en Torrejón ó en Leganés—, que lucha tenaz é inútilmente toda su vida por contratarse de *primera parte;* que hace perdurablemente el papel de genio no comprendido y de víctima sin resignación (único papel que le dejan sus implacables compañeros y las mal aconsejadas empresas), y que, sin embargo, espera *su hora* y esperándola le sorprende la *parca fiera.*

He aquí un pasaje magistral de la citada novela al narrar los preliminares del entierro de una hija de aquel *ilustre* actor, del *famoso Delobelle:*

«Las diferentes maneras con que los honorables cómicos manifestaban su emoción en esta ocasión dolorosa eran dignas de observarse. Cada entrada en el patinillo, húmedo y sombrío, de la casa mortuoria era ni más ni menos que una aparición en escena, y variaba según la categoría del comediante. Los actores dramáticos, con las cejas frun-

cidas y todo el semblante *fatal,* comenzaban por enjugarse con un dedo una lágrima que no podían reprimir; luego suspiraban, miraban al cielo y permanecían en pie en medio del teatro, es decir, en medio del patio, con el sombrero apoyado en el muslo y un ligero movimiento del pie izquierdo, que les ayudaba á conllevar su dolor... ¡Calla, corazón, calla! Los actores cómicos, al contrario, hacían su entrada, ó, técnicamente, salida, á la pata la llana, haciendo descender su sentimiento á la expresión vulgar de la farsa.»

La pintura es exacta. Los cómicos eran en aquel momento *documentos humanos,* como ahora se dice. Exacta y cruel es, asimismo, la descripción del padre de la difunta al recibir la triste visita de sus compañeros.

«Entre estos dos grupos—sigue narrando el autor—, el ilustre *Delobelle,* vestido de negro, calzado de guantes negros, iba y venía, con los ojos enrojecidos y los dientes apretados, dando apretones de manos en silencio; pero esto no le había impedido rizarse el pelo á medio hierro para aquella *situación altamente dramática.* ¡Extraño carácter! Nadie hubiera podido decir, viendo su alma, el punto en que se separaba el verdadero dolor del dolor fingido, del dolor dramático, de la ostentación del dolor: tan revueltos andaban uno y otro.»

¡Qué bien los conocía el de veras ilustre escritor Alfonso Daudet! Todo eso que describe está vivo y palpitante y lo hemos observado en algunos entierros verificados en Madrid.

Aun en las circunstancias más dolorosas de la vida, el cómico no deja de serlo, y como queda dicho, «está siempre en escena».

*
* *

Por esa costumbre inveterada, y acaso también por tener la certidumbre de lo efímero de su gloria, que ha de extinguirse fatalmente con él, á semejanza de la estela que marca la nave en la superficie del mar, su arte es lo primero que el cómico cuida, por lo que intensamente se desvive y tal vez lo único que le importa.

Por consecuencia de ese estado de ánimo, de esa intención preconcebida y morbosa, el cómico vive siempre *en pie de guerra;* la enconada y sañuda rivalidad, mejor diré, el fiero antagonismo, ocupa en su pensamiento y en su alma el puesto de la noble y justa emulación, y el más brutal y descarnado egoísmo es el móvil principal, tal vez único, de sus acciones. En cada uno de sus compañeros ve un enemigo irreconciliable á quien es preciso aniquilar y destruir por cualquier medio y á toda costa. No hay consideración de parentesco ó de amistad que le ataje en su propósito.

En los matrimonios de cómicos suceden cosas por todo extremo originales y peregrinas. Generalmente (no sé por qué, pero así ocurre), en esas parejas uno es bueno y otro es malo—como artistas, se entiende—. El malo se contrata, como es natural, impuesto por el bueno, y éste compadece y desprecia á aquél del modo más ofensivo. Cuando es la mujer la que sobresale, el papel del marido, dentro y fuera de la escena, fuera sobre todo, no puede ser más desairado y ridículo: como actor, no representa más que aquellos papeles que en el *argot* de bastidores se llaman *embolados,* á los cuales *torea* el público con frecuencia. Pero cuando es el marido el que actúa de *estrella,* nunca es tan desairado el papel de su mujer.

Conocí un actor notabilísimo, verdadera mosca blanca de la clase de cómicos—y le cito como ex-

cepción rarísima—, que estropeó los mejores años de su carrera trabajando en provincias, porque ninguna empresa de Madrid quería contratar á su señora (á la del actor) de primera actriz. La señora era una insulsa medianía, pero no se resignaba y quería á *outrance* ser primera actriz, ó por lo menos *otra primera* para *partir* el trabajo con la que figurase en primer lugar. Había logrado imponerse á su marido; pero como éste no consiguió hacer lo mismo con las empresas, se sacrificaba en aras del amor (ó del miedo) conyugal, y la susodicha (egoísta, además de mala cómica) se daba el gustazo de ser primera actriz... en Cuenca ó en Guadalajara.

*
* *

Como todo cómico malo, por malo que sea, hace bien un papel alguna vez, ya porque suene la flauta por casualidad, ó bien porque encaje maravillosamente en sus condiciones, en cierta ocasión y con motivo del estreno de una comedia, el marido de una gran actriz, rompiendo la monotonía de su *insubstancialidad,* logró distinguirse por modo notable, haciéndose aplaudir con entusiasmo.

Todo el mundo estaba sorprendido, sin saber á qué atribuir aquel brusco despertar. Terminada la representación, uno de esos indiscretos que no abren la boca sin *meter la pata,* entró en el cuarto de la actriz consorte y en lugar de felicitarla calurosamente, como es costumbre, por haber *bordado* su papel, *rayando* á una altura incalculable, hubo de decir *efusivamente:*

—¡Señora, qué bien ha estado su marido de usted; no cabe más! En cuanto ha tenido un papel bueno, ha demostrado que es un actor excelente, excelen-

tísimo... Que sea en hora buena, señora, por el visible adelanto de su esposo.

La actriz palideció primero, se puso colorada después, intentó una sonrisa que se malogró al exteriorizarse tomando forma de mueca, y contestó, queriendo emplear un tono de benevolencia, que también hubo de malograrse:

—¡El pobre Fulano! No ha estado mal, para lo que él es, y agradezco mucho á la *claque* y los amigos que le hayan animado con su aplauso... ¡El papel es muy *agradecido!*

Todo esto lo dijo con finísima ironía y con el gesto y el ademán adecuados á la alta comedia satírica. Después que hubo restablecido *la verdad de los hechos* de manera tan despiadada, pasó bruscamente y sin transición á otro asunto. Planteó el tema de la crítica teatral inconsciente, y el audaz indiscreto no se fué *de rositas.*

A partir del estreno de aquella comedia, la renombrada actriz tuvo buen cuidado de que su marido no encontrase nuevas ocasiones de lucimiento. ¡Hasta ahí podían llegar las bromas!... El pobre hombre volvió á sus *embolados*, aceptando el destino con heroica resignación, y la paz conyugal, rota por un momento luctuoso, reanudóse y siguió inalterable y majestuosa su natural corriente.

***

Hablando de las mezquinas luchas, de las pequeñas miserias de bastidores, y refiriéndose á uno de esos neuróticos matrimonios, dice también Daudet en su precioso libro *Mujeres de artistas:*

«¡Su marido tenía celos! No los celos de un enamorado que quiere que la belleza de su mujer sea

para él solo, sino los celos de artista, fríos, feroces, implacables.»

Ese mismo marido, el de los celos artísticos, feroces é implacables (y Daudet asegura que lo ha copiado de la realidad), tramó un complot contra su mujer é hizo que la silbasen estando él en escena con ella. He aquí cómo describe la infamia el insigne escritor:

«Cierta noche de estreno la cantante iba á salir á escena. Alguien le dijo: «Tenga usted cuidado... porque en el público hay un complot contra usted.» Aquello la hizo reir. ¿Un complot contra ella? ¡Si ella no tenía más que simpatías y vivía fuera de la *coterie!* Sin embargo, era verdad. En medio del acto, en un dúo magnífico con su marido, en el momento en que su voz soberbia, llevada al punto más alto de su registro, acababa un sonido después de una serie de notas iguales y puras como las perlas redondas de un collar, una tempestad de silbidos la hizo callar. El público quedó tan emocionado, tan sorprendido como ella misma. Hasta las respiraciones parecían contenidas, prisioneras en los pechos, como el trino que no había podido concluir. De pronto, una idea loca, espantosa, cruzó por su imaginación... El estaba solo en escena con ella. Ella le miró y vió que se animaba su semblante con una sonrisa casi imperceptible de maldad. La infeliz muchacha lo comprendió todo. Los sollozos la ahogaban. No pudo hacer más que romper á llorar y desaparecer, ciega, por entre bastidores... ¡Su marido era quien había hecho que la silbasen!»

Lo que no apunta Daudet, y creo de justicia consignarlo, es que la mujer hubiera hecho exactamente lo mismo al encontrarse en el caso del marido. Tratándose de artistas de igual categoría

é importancia, la víctima tenía que ser necesaria y fatalmente el preferido por el público. En ese terreno no hay lazo de amor, ni de sangre, ni de amistad que tenga bastante consistencia para matar la envidia, y la envidia del comediante no tiene freno ni conoce límites: padre, hijo, hermano, cónyuge ó amigo, el enemigo material del cómico es su rival sobre la escena.

Si entre individuos de una misma familia ocurren esos actos indignos, de increíble ferocidad, figúrese el lector lo que sucederá entre simples compañeros.

Para saber hasta qué punto se odian y se temen, y la confianza que mutuamente se inspiran, no hay más que observar las respectivas actitudes que adoptan cuando un actor ha de simular que mata ó hiere á otro en escena. El que ha de herir ó matar, jamás se cuida de examinar previamente el arma con que ha de verificarlo; ya se cuidará el guardarropa: esa es su obligación. No así el que ha de ser herido ó muerto: dotado de poderoso instinto de conservación, sabiendo que la vida es corta y que un *descuido involuntario* puede acabar con ella, en lo primero que se ocupa y se preocupa durante el intermedio que precede al acto sensacional de la catástrofe, es de inspeccionar y examinar cuidadosamente, con minuciosa escrupulosidad, el arma con que le han de *agredir,* hasta persuadirse de que es completamente inofensiva y de que será herido ó muerto de mentirijillas.

¡Entre *amigos,* con verlo basta!

Aun después del minucioso examen, no deja de decir á su compañero:

—Oye, que tengas cuidado... No te *entusiasmes* más de la cuenta y me lastimes de veras.

***

Cuentan—y lo creo como si lo hubiese visto—que uno de los actores más célebres de la pasada centuria, verdadera gloria nacional, hallándose una noche entre bastidores en el antiguo teatro del Príncipe presenciando el baile con que por entonces terminaba el espectáculo, palideció de ira, y de envidia por consiguiente, al oir un gran aplauso con que el público premiaba los batimanes y piruetas del bailarín.

Y cuenta que el actor aludido fué, mientras actuó, el primer ídolo del público. Pero no lo podía remediar: le molestaba que aplaudiesen al bailarín.

Cuando se da el caso de que el primer actor y director de una compañía es á la vez empresario de la misma, el cómico que tiene más larga y segura contrata en aquel teatro es el que pasa más inadvertido. Desgraciado de aquel que en un determinado momento tenga un *arranque* y se haga aplaudir tanto ó más que el empresario: á ese le huele la cabeza á pólvora, como se dice vulgarmente, y pronto dejará de pertenecer á la compañía.

Hace muchos años actuaba en uno de los principales teatros de Madrid una compañía de verso (ahora deben llamarse de prosa, desterrado como está el verso de la escena), á cuyo frente figuraba, siendo á la vez empresario, un actor eminente. Formaba parte de la compañía un actor notable, poco conocido en Madrid por entonces, con la categoría de primer actor de *carácter,* barba, como se decía en aquella época.

En el teatro se representaba frecuentemente un drama heroico y caballeresco, hermosísimo, y á la sazón de mucho éxito. El barba no trabajaba más que en el primer acto; pero en una hermosa escena que hacía con el protagonista (su empresario), tenía

éste que desplegar grandes esfuerzos y apelar á todos sus recursos para no quedar deslucido: tanto se distinguía y se hacía notar y aplaudir el barba. El actor empresario acababa siempre el primer acto de malhumor. Una vez le oí decir entre dientes, hablando consigo mismo: «Ese hombre aprieta más que un dolor.» Pero como en los dos actos restantes se quedaba solo, y tenía *mucho papel,* y lo hacía muy bien, y le aplaudían frenéticamente, el malhumor se le pasaba y la *contrariedad* era *todavía* soportable.

Así las cosas, y estando en el cartel un drama magnífico, acaso el mejor de uno de nuestros primeros autores, tal vez el primero, cayó enfermo el actor-empresario, cayendo al propio tiempo en la imprevisión de rogar al barba que le sustituyera, al objeto de no cortar las representaciones de una obra que estaba *dando dinero.* Los maliciosos no creyeron en la enfermedad, y vieron en la tal sustitución una emboscada del empresario para *cobrarse* los disgustos sufridos en aquel primer acto del drama heroico y caballeresco. Porque es de advertir que aquella obra, la de la sustitución, era el caballo de batalla del primer actor y director: había estrenado el protagonista y lo hacía maravillosamente.

Como á todo hay quien gane, el barba, que no era manco, cometió la torpeza y la audacia de hacer aquel papel mucho mejor que su director y empresario. Así lo reconoció el público y lo consignó la crítica: obtuvo uno de esos éxitos que hacen época.

Terminada la representación, entré en el cuarto del barba. Era amigo mío, tenía con él mucha confianza, y le dije:

—Si le conviene á usted continuar en la compa-

ñía, ha hecho usted muy mal en hacer tan bien este papel. Cuando se concluya la temporada, si la concluye usted en este teatro, que lo dudo, Fulano y usted (Fulano era el primer actor derrotado) no volverán á trabajar juntos.

A lo cual me contestó el barba con una calma perfecta:

—Opino lo mismo que usted; eso lo tengo descontado... Pero salir airoso en este papel era para mí cuestión de vida ó muerte.

Se terminó la temporada como Dios quiso—porque faltaba poco para concluirla—con algún que otro rozamiento. Aquel drama no se volvió á representar... y aquellos dos actores no volvieron á trabajar juntos: los hacía incompatibles el aplauso público, los celos de la profesión.

Los dos valían mucho, el actor-empresario bastante más que el otro, y ambos murieron no hace mucho, después de conseguir, cada uno por su lado, grandes é indiscutibles triunfos.

***

La vida interior del teatro está llena de sorpresas inexplicables, ofrece grandes anomalías, es vivero de caprichosas paradojas y se presta á serias meditaciones.

Cada uno de los cómicos, además de su talento quisiera tener el de todos sus compañeros, para ser objeto, él solo, de la admiración y del aplauso del público.

Ya hubo un primer actor cómico en el teatro Español que, si no les quitaba el talento á los demás (no por falta de deseo, sino porque tal empresa no estaba en su mano), realizaba una *aproximación* en ese sentido. No les quitaba el talento, pero

les quitaba el medio y la ocasión de demostrarlo. ¿Cómo? De una manera muy fácil y muy sencilla.

Encargado del *fin de fiesta,* con facultades para poner en escena las obras que quisiera, nuevas ó de repertorio, no aceptaba ninguna pieza si no era con *ciertas condiciones.* Cuando caía en sus manos una piececita que era de su agrado, decía al autor invariablemente:

—He leído la obra, es bonita, me gusta y la estrenaré; pero hay que *corregirla.* Mire usted (hojeando el ejemplar); todos estos chistes que están en el papel de la característica, y en el de galán joven, y en el de... para concluir, todos los chistes que hay en la pieza, los pone usted en mi papel... En boca de esas gentes son chistes perdidos... No tienen *autoridad* para hacer reir al público.

—Es que eso... no va á ser posible—replicaba tímidamente el autor.

—Pues no hago la pieza *tal y como está.* Llévesela usted—concluía el actor.

Con tal sistema, había que reformar y rehacer cuantas piezas caían bajo el dominio de aquel cómico dictador. Algunos autores, muy pocos, no se prestaban á la suerte; pero los más se sometían de buen grado, y las tales piececitas resultaban unos esperpentos inaguantables.

Las piezas de repertorio las reformaba él mismo, con arreglo á su sistema, y si algún autor se incomodaba por esa oficiosa é inesperada *colaboración,* la descartaba de su repertorio y en paz.

* * *

Por lo general, los cómicos de importancia —aun de importancia relativa—son verdaderamente insufribles.

Al encargarme de la dirección de un importante teatro de Madrid—sin sospechar lo que me aguardaba—, lo primero que hice, presintiendo resistencias tenaces, fué organizar autocráticamente la compañía. Después me convencí de que esa es la única organización posible de telón adentro, si se aspira á realizar una marcha regular y ordenada. Establecí un sistema de multas crecidas (y cobradas con rigurosa exactitud) por la falta de puntualidad á los ensayos; durante los mismos prohibí la entrada en el escenario á toda persona ajena á la compañía, y además de otras reformas enérgicas y necesarias, acometí la ardua empresa de borrar las categorías. Y las borré. Allí no había primeros ni segundos. El público es quien debe hacer esas distinciones. Según el cartel y las respectivas escrituras, en aquel teatro no había más que actrices y actores, sin las clasificaciones consagradas por la rutina, con la obligación de aceptar los papeles que le repartiese la dirección, largos ó cortos, buenos ó malos. La devolución de un papel implicaba, desde luego, la rescisión del contrato con el empresario. Pero aun en tales condiciones, hubo un actor que, en una ocasión determinada, á raíz del estreno felicísimo de una importante comedia, creyendo que me sería imposible sustituirle y viendo la oportunidad de imponerse (que es el sueño dorado de todo cómico), me rechazó un papel á pretexto de que él no estaba en el caso de *hacerle un segundo* á otro actor de la compañía. Cuando se convenció —y pronto hubo de convencerse—de que tenía que aceptar el papel ó marcharse, lo aceptó. ¡No había de aceptarlo!

Desde entonces, todo fué como una seda.

* * *

Conocí un *refinado* que se puede presentar como número uno y acabado modelo en su género. El obstruccionismo y la resistencia pasiva eran su fuerte.

A partir de la fecha en que firmaba su contrato y aseguraba el disfrute pacífico de la nómina, era el primero y más formal enemigo de la empresa que le había contratado. Y aquí debo señalar otra anomalía: ciertos cómicos sólo molestan y dan que hacer á las empresas respetables y de segura garantía; por el contrario, cuando creen que la nómina peligra, andan más derechos que una vela. La lógica dice que debiera ser al revés, pero...

El cómico de mi cuento nunca hacía la guerra á la empresa dando la cara y de manera franca y decidida, sino disimulada y solapadamente, fingiéndose adepto y amigo. El famoso drama de Hurtado y Núñez de Arce, *Herir en la sombra,* parecía escrito para él.

Era actor excelente, pero sus *excelencias* no las veía el público más que en aquellas escenas en que él dominaba y que eran completamente suyas, en monólogos ó en sendas tiradas de versos. Siempre que de su personal esfuerzo dependía el lucimiento de su interlocutor, el esfuerzo no parecía por ninguna parte.

Sabido es que en un diálogo *levantado* el efecto de una réplica está en la entonación que deja el *compañero.* En este caso, el actor aludido dejaba una entonación *imposible* y mataba el efecto. Si se trataba de un diálogo puramente cómico y el chiste estaba en la contestación á una frase que él tenía que decir con cierta intención, y sobre todo con absoluta claridad, para que el público la oyera bien, sin cuyo requisito la contestación no tenía gracia, decíala entre dientes y de modo que nadie la entendiera.

Cuando el efecto ó el chiste estaba en las últimas palabras del discurso de su interlocutor, *se echaba encima* con lo que él tenía que decir antes de que el otro terminase, y reventaba de igual modo la situación.

Tal era juzgado imparcialmente. Había que matarlo ó dejarlo, y no era cosa de matar á un hombre por cosas tan *pequeñas*.

*
* *

Soy amigo—y con ello me honro—de algunos actores á quienes creo, naturalmente, libres de los defectos y vicios que aquí se mencionan; sé de otros que son, asimismo, perfectos y cumplidos caballeros. Como ya dejo dicho, y tengo empeño en repetir por el sólo dictado de mi conciencia, no aludo á nadie determinadamente. Para remachar el clavo en este sentido, concluyo diciendo con el fabulista:

A todos y á ninguno
mis advertencias tocan:
el que haga aplicaciones,
con su pan se lo coma.

VI

Cómo nació el "género chico„

Bajo diferentes aspectos y por diversos motivos, todos ellos de un mismo origen, puede llamarse á la España de los primeros años de la Revolución de Septiembre de 1868 *España pintoresca.*

Era el de aquellos días memorables un cuadro de los llamados de *género*, de tan acentuados relieves y de tonos tan varios, tan calientes y tan originales, que ha de perdurar en la memoria de cuantos asistieron á aquel espectáculo, ora como simples testigos presenciales, ya como artífices de la obra, en mayor ó en menor escala. Para los enemigos de aquella Revolución será el recuerdo aun más imperecedero, pues aunque no fuese total y completa la ruina de sus irritantes privilegios, perdieron, no obstante, algo substancial que ya no han de recuperar, aun poniendo todas sus energías y tenacidades al servicio de la reacción.

Aquello fué el despertar de un pueblo que al impulso, mejor dicho, al choque de formidable sacudida se incorporaba, tras un largo período de sopor y de atonía, al movimiento europeo, tomando puesto entre las naciones donde se rinde fervoroso

culto al progreso y á la civilización, sirviendo los sagrados intereses de la justicia.

La índole especial de estos trabajos me veda entrar en el análisis filosófico y moral de aquel hermoso cuadro social y político, y sólo he de tomar de él aquellas notas de color que sirven á mi propósito y que entran por derecho propio en las páginas de estas MEMORIAS.

*
* *

En mi artículo anterior hablé, como de pasada é incidentalmente, de los cafés-teatros. El asunto merece ser tratado con algún detenimiento, por la influencia que ese espectáculo ejerció sobre el público y por sus ulteriores consecuencias en el progresivo desenvolvimiento del arte dramático.

Hace treinta y cuatro años (ayer, como quien dice) no había en Madrid café de barrio que no tuviera su escenario correspondiente y un cuadro de compañía, ó más bien *piquete,* para representar dramas y comedias de todas clases y tamaños.

En muchos cafés del centro rendíase también ardiente culto al arte de Talía. Había, pues, una verdadera nube, por no decir plaga, de teatrillos microscópicos, donde hallaba grato solaz y honesto esparcimiento un público numerosísimo, que *absorbía* con delicia el arte escénico al propio tiempo que el café con gotas ó la media copa de ron y marrasquino.

Muchas de aquellas compañías—ó *piquetes*—no se andaban por las ramas, y con valor temerario, ese valor que nace de la inconsciencia, echaban mano de lo más difícil del gran repertorio, ofreciendo á los pacíficos, incautos é inofensivos concurrentes á dichos establecimientos representacio-

nes de las obras más complicadas y aparatosas. Teniendo en cuenta el tamaño de los escenarios, el decorado de que podían disponer y la *importancia* de aquellos actores, figúrase el lector lo que serían tales representaciones.

El público era benévolo y tolerante hasta la exageración. Sólo así se comprende que pudiera pasar la noche, y hasta divertirse en algunos, en la mayoría de aquellos cafés-teatros.

De aquella crisálida ha salido la mariposa que ahora revolotea inquieta por los teatros del género chico y quita el sueño y la tranquilidad á más de un escritor.

***

Recién llegado á Madrid, el año de 1870, escribía yo en un periódico ultrarrevolucionario que *hizo época* y que logró distinguirse notablemente por la violencia de su lenguaje y lo *pintoresco* de su estilo. Y con decir que en tal sentido logró distinguirse, ¡en aquella época! se comprenderá cómo estaba escrito.

En honor á la verdad, y por mandato de la modestia, debo confesar, aunque con rubor, que el director de aquella *máquina de guerra* (que tal nombre merecía el periódico en cuestión) estaba muy descontento de mi trabajo porque no conseguía, aunque lo procuraba muy de veras, ponerme á tono con mis queridos compañeros de redacción. En un mes que duró el periódico—ya se sabe que los valientes y el buen vino duran poco—no me denunciaron más que un artículo... Estaba yo realmente avergonzado y consternado.

Yo era un modesto aprendiz de periodista, con más aficiones literarias que políticas, y el que me-

nos de mis compañeros estaba aleccionado por la experiencia, y como si dijéramos, corregido y aumentado.

Teníamos la redacción (que era una fortaleza inexpugnable para la *partida de la porra)* en la calle de Relatores, y por la proximidad, los ratos que me dejaba libre mi tarea de derribar al gobierno, los pasaba en un café-teatro que había en la plaza del Progreso, esquina á la calle de Lavapiés.

Aquel cuadrito de cómicos era de los peores en su clase, y el escenario de los más pequeños, en su clase también. No es para dicho lo que me divertían aquellas funciones.

***

La entrada á esos espectáculos era gratuita y sólo por el consumo *(consumación,* que dicen algunos, no sé si irónicamente), por insignificante que fuese, había derecho á presenciar toda la función, aunque ésta fuese de diez ó doce actos, como ocurre con *El trapero de Madrid* y otras producciones de ese repertorio.

Como de ese consumo ó *consumación* había que pagar á los actores y sacar el cafetero su ganancia, los géneros que se servían merecían en justicia una sola calificación: artículos de *arder.* Sólo habiendo probado aquel café y aquellos licores, se tiene aproximada idea de lo que eran.

Los sueldos de los *artistas* eran risibles, por no decir lamentables. La primera dama y el primer galán solían ganar, respectivamente, diez ó doce reales y la cena, una cena limitada y parca, compuesta de aquellos *escogidos* géneros que se servían al público; la dama joven (que no todas lo eran),

dos pesetas y media tostada de *abajo*... Y de ahí para abajo, hasta lo inverosímil: ¡había cómico que ganaba una peseta, sin tostada!

En el café de *El Vapor,* que estaba situado en la calle de Hortaleza, esquina á la de las Infantas, actuaba una compañía de zarzuela, cuyo presupuesto, incluyendo la orquesta (léase piano), ascendía á la respetable suma de ochenta y dos reales diarios. *El Juramento* era lo mejor que interpretaba aquella compañía, pasando con frecuencia y con facilidad del juramento á la blasfemia.

No en todos los cafés-teatros se rendía preferente culto al melodrama. Había, como se ve, alguno que otro de zarzuela, y varios donde se hacían piezas de verso en un acto; pero éstos eran los menos, y por de contado, ninguno en los barrios bajos.

***

Dicho se está que actores de dos ó tres pesetas con tostada de *abajo,* no podían ser Romeas ni Talmas, aunque algunos usaban esta prenda sin comprender su significado. Sin embargo, no hay regla sin excepción, y que yo recuerde, de los cafés-teatros de aquella época salieron algunos actores notables que después aplaudió el público en los principales teatros de Madrid.

Ricardo Zamacois, el eminente y malogrado artista que tanto nombre adquirió en la escena española, en la Comedia, en Lara y en otros importantes teatros, empezó y se dió á conocer como legítima esperanza del arte escénico en el café de San Isidro, en la calle de Toledo. De allí creo que lo sacó don Francisco Arderius para que formase parte de su compañía de *Los bufos madrileños.*

Zamacois no sólo era un actor eminente y genial, sino también un cantante de voz agradabilísima y de exquisito gusto y perfecta afinación.

Don José Mesejo, el veterano actor que al presente defiende su puesto valerosamente en la escena, allá por el año de 1871 trabajaba en el café de *Los Artistas,* situado á la sazón en la calle de Santa Bárbara.

También conocí ese café, y me familiaricé con dicho actor á causa de mis ocupaciones periodísticas. Escribía yo entonces en *La Igualdad,* vivía en la calle de la Ballesta y para ir á la redacción, que estaba en la calle de San Mateo, núm. 6, pasaba indefectiblemonte por la calle de Santa Bárbara, entraba en el café de *Los Artistas,* tomaba una taza de café, que decían que era café (yo entonces tenía un estómago de bronce), veía un acto, aplaudía á Mesejo é iba á la redacción.

Paréceme, aunque no lo aseguro, porque no lo he visto, que á raíz de la Revolución, ó sea al principio del año 69, trabajaban en el café de Lozoya Pepe Vallés, Antonio Riquelme y Juan José Luján, tres actores que también fueron luego muy aplaudidos y celebrados en Variedades y en otros coliseos de la villa y corte.

Queda, pues, demostrado de todas suertes que, aun en las deplorables condiciones, con tan escasos medios de lucimiento y sin el estímulo de una justa remuneración, salieron de esos inverosímiles teatrillos actores notables.

Esos cafés-teatros fueron, puede decirse, la cuna del género chico, pues en ellos actuaban aficionados y cómicos de profesión que no podían tener cabida en los grandes teatros que por entonces existían.

En esos cafés se refugiaban y se aficionaban al

espectáculo teatral las muchísimas personas que no podían pagar cuatro ó cinco pesetas por una butaca en el Español, la Zarzuela, Circo de la plaza del Rey ó Variedades.

Aun no se habían construído la Comedia, Apolo, la Princesa, Martín, Eslava y Lara. El teatro Cómico, que se llamaba entonces Capellanes y tenía forma menos cómoda que la actual, más que teatro era otra cosa que la pluma no debe escribir.

* * *

No existían, como dejo dicho, más que unos cuantos teatros de función entera, y la facilidad —y comodidad—de pasar abrigadas y divertidas las noches del invierno por dos reales—incluyendo la propina—obteniendo por ese precio una taza de café—más ó menos auténtico—y un *Terremoto de la Martinica,* por ejemplo, era motivo más que suficiente é incentivo tentador para que los cafés-teatros estuvieran, como estaban, de bote en bote.

A lo mejor, en medio de un *parlamento* en quintillas, declamado con énfasis por el primer galán, se oía la voz estentórea de un parroquiano que gritaba: «¡Mozo, mozo!...» Y el cómico se salía de su situación... y había que *salirse* del café.

Otras veces se inclinaba un actor en señal de agradecimiento y á guisa de saludo, creyendo que lo aplaudían, y el *aplauso* no era otra cosa que un llamamiento al mozo de varios espectadores que á la vez tocaban las palmas con aquel objeto, añadiendo: «¿Está usted sordo?» El resto del público *premiaba* la *plancha* del actor con grandes risotadas... Y todo formaba parte del espectáculo.

Es indudable que aquel público, abigarrado y pintoresco, fué luego la base, el núcleo principal

del público de los teatros *por horas*. La prueba de que *aquello* fué el germen y fué la cuna del género chico es que los cafés-teatros, que tanta boga alcanzaron, no han podido coexistir con dicho género, y al presente no creo que exista ninguno en Madrid.

Los *saloncitos de colores* que funcionan ahora son cosa completamente distinta.

*
* *

En el teatro de Novedades, que de propósito no he querido antes nombrar, porque por el sello especialísimo que siempre ha tenido merece capítulo aparte, trabajaron en distintas temporadas, como es natural, dos compañías también especiales y dignas de mención.

Una de ellas, la de don José Valero, era bastante mediana, á excepción, naturalmente, del gran actor, que creía, como otros grandes actores de su época, que bastaba su nombre para llenarlo y ampararlo todo. De eso el público era el primer culpable, si no el único.

Explotaba don José lo más florido de su repertorio pura y netamente efectista, y el público de aquellos barrios populosos se extasiaba y se entusiasmaba con *Luis Onceno, El patriarca del Turia* (en cuya obra salía un numeroso rebaño de ovejas y carneros), *Ricardo Darlington, La lápida mortuoria, La carcajada, El idiota* y otras muchas de la misma índole.

El conjunto era deficiente, pero el público se contentaba con ver y aplaudir á don José Valero, y no exigía más.

La otra compañía que actuaba en Novedades

cuando la dejaba Valero, numerosa hasta el punto de tener dos cuadros bien nutridos para la explotación de dos géneros completamente distintos, era la de don José Dordalla.

El cuadro principal, del cual eran base importantísima Cándida Dordalla y Antonio Zamora, hija y yerno respectivamente de aquel actor-empresario, estaba dedicado al melodrama de gran espectáculo. La Dordalla y Zamora constituían un matrimonio de artistas de mérito.

Recuerdo entre otros melodramas del repertorio de la compañía de Dordalla, uno verdaderamente emocionante: *El hijo de la noche*. En esa obra salía un barco *de verdad*, que había costado no sé cuántos miles de duros, que ocupaba de proa á popa todo el ancho del escenario de Novedades, y cuya arboladura (la del barco) se perdía en las bambalinas. El barco entraba en *el mar* del escenario corriendo un furioso temporal y había un combate marítimo entre dicha embarcación, algunos botes que procuraban abordarla y un navío que se suponía entre bastidores.

No recuerdo haber visto en el teatro nada más propio ni mejor presentado. El efecto era enorme y *El hijo de la noche* dió un dineral.

Ese es el género que hay que explotar en Novedades, y al cual responderá siempre la masa general del público que allí acude.

El otro cuadro, al frente del cual figuraba el propio Dordalla como eminencia sin rival en el género andaluz, cultivaba dicho género llegando hasta el *cañí* puro y neto. *Diego Corrientes, José María, Los siete niños de Ecija, El corazón de un bandido, Los bandidos de Sierra Morena* y todos los bandidos habidos é inventados eran del repertorio de Dordalla, y los interpretaba á maravilla.

¡Cómo se entusiasmaba é *identificaba* el público con esos bandoleros del repertorio andaluz!

Si el teatro es, como dicen, escuela de las costumbres y enseñanza provechosa, el resultado de esas representaciones, visto su efecto, no podía ser más edificante.

Alternando con esas apologías de ladrones, hacíanse también piezas tan graciosas y clásicas como *El parto de los montes, Los celos del tío Macaco, La flor de la canela, En todas partes cuecen habas, La feria de Mairena* y otras muchas, igualmente graciosas y divertidas.

De aquel cuadro pintoresco merecen citarse, después de Dordalla, la Pardo, su hermano, Guerrero y Pardiñas, todos los cuales, incluyendo al director y empresario, no parecían actores, sino gitanos verdaderos, auténticos, de lo más clásico y típico de esa raza.

El éxito del género andaluz y flamenco fué asombroso, fenomenal, en todos los sentidos.

***

En la calle de la Flor Baja, en el mismo sitio donde hoy se levanta la hermosa iglesia del Sagrado Corazón y San Francisco de Borja, fundada por los jesuítas, estaba el teatro del Recreo, un teatro pequeñísimo, con pocas y malas decoraciones, y por todo extremo insignificante. Ese teatrillo fué el primero de Madrid donde se verificaron funciones *por piezas*, como entonces se decía.

Comenzaron á actuar en dicho teatro al establecerse el nuevo género, y como base esencial de aquella compañía, Pepe Vallés, Antonio Riquelme y Juan José Luján, actores notables que conquis-

taron después brillante reputación. Los dos últimos murieron hace años, y el primero trabaja todavía al presente.

La butaca costaba un real por sección, y de ahí creo que viene el pregón de los vendedores ambulantes cuando gritan: «¡A real la pieza!»

Paréceme recordar que había otras combinaciones de precios. Por ejemplo, pagando una mayor cantidad tenía derecho el espectador á que le sirvieran, en un café que había dentro del teatro, *algo* equivalente á la mitad de la localidad.

Lo que recuerdo perfectamente es la *polvareda* que se levantó con motivo del establecimiento de un teatro *por horas.* La prensa tomó cartas en el asunto, y se hizo una campaña en toda regla contra la *desmoralización del arte dramático,* que no otra cosa significaba, á juicio de personas autorizadas é indignadísimas, representar en funciones sueltas las mismas obras que se habían representado en teatros de función entera, tales como *La llave de la gaveta, Receta contra las suegras, El portero es el culpable, El amante prestado, Los cuatro maravedises,* y otras que constituían el repertorio del teatro del Recreo.

Previendo que después de ese teatro se abrirían otros de la misma índole, los perjudicados en primero y único término, los empresarios, autores y cómicos de los teatros grandes (que eran todos, menos el Recreo), ponían el grito en el cielo y apelaban á toda clase de medios para desacreditar y destruir la naciente industria.

Fué creencia general, en vista de aquella propaganda tenaz y demoledora, que el nuevo espectáculo no prosperaría y que *muy pronto* tendría que cerrar sus puertas aquel teatrillo, confesando su derrota vergonzosa los audaces inventores de

tan ridícula organización, á los cuales negarían, cuando los viesen vencidos, el agua y el fuego.

Era cosa decidida: morirían los teatros *por horas.*

Y con efecto, al poco tiempo, los actores del Recreo (Vallés, Riquelme y Luján) se pasaron á Variedades y formaron empresa para dar más importancia y mayor amplitud á la explotación de su negocio, en vista de lo feliz que había sido el éxito de su primera tentativa. Al Recreo fueron otros actores con el mismo género; se abrió algún otro teatro de la propia índole, después otro... y ya ve el lector los que hay al presente.

Pero la guerra contra esos teatros continuó feroz é implacable, y aunque ha sufrido largas intermitencias, puede decirse que no ha terminado.

Tan cierto es esto, que no hace mucho se ha recrudecido la campaña, y algún crítico y más de tres periódicos han asegurado que el género chico va de capa caída y que habrá de desaparecer en breve. Verdad que esto se repite periódicamente, en cuanto el público grita tres obras seguidas. ¡Como si en el género grande no ocurriese lo propio, cuando Dios y el público quieren!

Bastantes años después de la inauguración del Recreo, y actuando después de éste Variedades, Martín, el Salón Eslava, y creo que algún otro de los llamados *por piezas,* no sólo seguía la campaña, sino que los críticos de importancia, severos y *formalistas,* tenían á menos juzgar y aun sancionar las obras que se estrenaban en aquellos tan aborrecidos teatros.

Conservo una carta del ilustre crítico Manuel de la Revilla, que publicaba sus artículos en *El Globo* (órgano entonces de Castelar), en cuya carta me decía, entre otras cosas, lo siguiente:

«Tengo el sentimiento de no poder hablar de la obra de usted. Jamás me ocupo de las estrenadas en los teatros de hora, de lo cual se encarga el gacetillero, y es imposible que haga una excepción á favor de usted. Tengo que pagarle una deuda, es cierto; pero como nunca menciono, como ya digo, las obras que se representan en teatros de hora, esa deuda se pagará cuando estrene usted algo en los teatros buenos.»

Lo cual quiere decir, sencillamente, que en aquella época se tenían por *malos* los teatros *de hora.*

Y eso era lo más suave que se decía al tratar de tal asunto.

Tenía yo pruebas inequívocas de la buena amistad que me profesaba Revilla; pero en ese punto ni aun en aras de la amistad podía ir contra la corriente el severo crítico y gran escritor.

Don Manuel Cañete y don Peregrín García Cadena, que compartían con Revilla el cetro de la crítica, opinaban como éste y despreciaban de igual modo á teatros, cómicos y obras del género chico. La cuestión no era de *calidad,* sino de *cantidad.*

Al fin pasó el furor oposicionista—porque todo pasa—, y aquellos críticos severos hubieron de transigir con el *abominable* género chico, aunque á regañadientes, unos cuantos años después de su fundación.

Es de advertir que cuando estaba en todo su auge la conspiración del silencio, estrenaba el popular autor Ricardo de la Vega en el ya desaparecido teatro de Variedades *Providencias judiciales, Los baños del Manzanares* y otras análogas preciosidades, que serán modelos intachables mientras se escriban sainetes en España.

El primer crítico de fuste que empezó á conce-

der importancia á *esos teatros* fué el inolvidable Leopoldo Alas *(Clarín),* que entonces comenzaba su brillante carrera, atendiendo, como era lógico, más á la *calidad* que á la *cantidad.* El crítico satírico *pegó* mucho, pero también encontró mucho bueno.

¿Quién había de decir entonces que andando el tiempo habría en Madrid (y en el resto de España) más teatros *por horas* que de función entera, y sobre todo que, en general, habían de vivir mejor aquéllos que éstos? No diré si es mejor ó peor lo que ocurre: me limito á consignar un hecho innegable.

También es un hecho, para el atento observador, que entre unos y otros teatros existe, latente y rencorosa, fiera enemistad y rivalidad empeñada al disputarse el favor del público.

Esa rivalidad peligrosa sale muy rara vez á la superficie, mas no por eso es menos enconada.

VII

El caballo blanco

«El caballo de raza cae, pero se levanta con mayores bríos», solía decir don Manuel Fernández y González aplicando el símil al autor dramático de talento y de verdaderas condiciones que pasa alguna vez por las amarguras del fracaso, pero que por virtud de su talento va pronto á un desquite brillante. Es de advertir que alguna vez lo dijo refiriéndose á su propia persona, con aquella inmodestia infantil y candorosa que era el rasgo más saliente del carácter pintoresco del genial escritor, novelista insigne, autor dramático de altos vuelos y poeta lírico de gran inspiración. Cuando él fracasaba, sacaba á relucir lo del caballo de raza, ó decía sencillamente: «La obra está sobre el nivel intelectual del público: no la han entendido.» Y se quedaba tan fresco. ¡Era mucho don Manuel!

A propósito de caballos, el más resistente de todos es *el caballo blanco*. Está demostrado que es el que cae con más frecuencia y el que con mayores bríos se levanta... mientras le queda un soplo de vida, es decir, una peseta, ó donde buscarla.

Porque han de saber ustedes que el caballo de

mi cuento es un buen señor, que sin precedentes que lo justifiquen y sin entender una palabra del negocio teatral, llega y se mete á empresario. Ese empresario empírico se llama en el *argot* de bastidores—no sé por qué—el *caballo blanco*.

Ignoro, como digo, el origen de esa calificación, y no he de entretenerme en buscarlo, porque para nada lo necesito. Me basta con pintarle tal como le encuentro, asegurando de antemano que es digno de estudio por muchos conceptos.

Como el negocio teatral no se parece á ningún otro, nótanse en su explotación las más extrañas y cómicas anomalías. Y digo cómicas porque muchas de las peripecias ocurridas de telón adentro son mil veces más complicadas y graciosas que las más graciosas y complicadas comedias ofrecidas al público.

Es práctica constante que nadie se dedique á un negocio que no entienda, y tendríase por loco al sombrerero que intentase poner una zapatería, ó viceversa, sin la más remota noción del asunto que habría de traer entre manos, comprometiendo su dinero y gastando su tiempo sin otra garantía de éxito que la casualidad.

El dicho vulgar «zapatero á tus zapatos», es todo un tratado práctico-filosófico, ó por mejor decir, el manual del perfecto negociante en todos los órdenes de la vida.

Para ser empresario de un teatro con la debida idoneidad se necesita: ser un poco actor (aunque sea teóricamente), algo literato y algo crítico, conocer el gusto y las aspiraciones del público, y poseer grandes condiciones de energía y de actividad, amén de otras muchas cualidades cuya enumeración sería prolija, tales como viveza de imaginación, claridad de inteligencia, trato escogido,

etcétera, etc. Reuniendo todas esas condiciones y teniendo mucha suerte se puede aspirar á una ganancia modestísima—con relación al capital que se expone—ó á *ir viviendo,* que es lo que suelen conseguir los empresarios competentes y de *resistencia.*

Dedúcese de todo ello que el negocio teatral es arriesgadísimo y que hay que tentarse la ropa, como vulgarmente se dice, para emprenderlo, aun disponiendo de todos los medios, intelectuales y materiales, para el caso. Pues bien; á cualquier hora y de donde menos se piensa surge un empresario de teatro: un señor que en su vida las ha visto más gordas, que no sabe una palabra de lo que ocurre de telón adentro, que ignora hasta lo más rudimentario de la marcha ordinaria de tal negocio. Pero como tiene dinero para alquilar un local y contratar una compañía, cree que basta con eso. Ese es el *caballo blanco,* condenado irremisiblemente á caer y á levantarse, alternativamente, hasta que se le acaba el dinero, única base de su efímero poder.

Si el empresario empírico, ó séase *caballo blanco,* dirige él mismo su negocio, como no lo entiende va derecho á la ruina. Si pone la dirección en persona extraña, suele elegir á quien lo entiende *demasiado,* y el resultado viene á ser el mismo: á veces se precipitan los acontecimientos y con la dirección *facultativa* se arruina más pronto. De todas suertes, el *caballo blanco* está fatalmente condenado á morir antes de llegar á la meta.

***

No merece lástima ni consideración. Ciertas imprudencias deben pagarse caras, y «quien ama el peligro en él perece».

Al lector se le ocurre, pongo por caso, un magnífico negocio industrial, claro, palpable, de ganancia segura y positiva; lo estudia, lo analiza, lo planea y busca un socio capitalista: se avista con varios hombres adinerados, á quienes explica el negocio con claridad, sinceridad y elocuencia. De la explicación resulta que la pérdida es imposible y que la ganancia puede ser considerable, é invariablemente obtiene el autor de la idea esta contestación: «Veremos... Lo pensaré... Yo no entiendo de *eso* una palabra...» Hasta que acaban por negarse en redondo.

Para ser empresario del teatro más desacreditado y ruinoso se encuentra siempre un hombre de dinero que á la primera insinuación dice valientemente: «Aquí estoy yo. Vamos allá. ¿Qué se necesita para ello?» Ese hombre se encuentra siempre. ¡Siempre hay uno dispuesto al sacrificio! Porque eso del teatro *lo entiende* todo el mundo.

Hay por ahí varios *truchimanes* que todos conocemos, consagrados de por vida á la busca y captura del *caballo blanco,* y el éxito les acompaña constantemente en tan provechosa ocupación.

¡Es tan fácil la cosa! Para el caballo de pura raza (y hay quien nace con ese temperamento) no hay teatro difícil, aun cuando se trate de aquellos cuyo camino ha olvidado el público desde hace mucho tiempo.

En cierta ocasión le oí decir á uno de esos empresarios legos é improvisados: «Nadie en mejores condiciones que yo para *explotar* ese negocio. (Y *explotó* poco después.) *Precisamente* fuí muy amigo de Vico, me tuteo con Emilio Carreras y he visto nacer á Loreto Prado.» Quedé convencido. Realmente, con *eso* y con pagar puntualmente la nómina no se necesita más. Ahora, si se aspira á que

todas las nóminas de una temporada salgan de la *taquilla,* la cosa varía de todo en todo. Pero en eso, en lo que viene después, no piensa por el pronto ningún *caballo blanco.* Que si lo pensaran y tuvieran sentido común, enronquecerían los *truchimanes,* como el público de los toros, gritando:

—¡Caballos, caballos!

Y los *caballos blancos* no parecerían por ninguna parte.

Por fortuna para los explotadores de esa cría caballar, no sólo no se acaba la raza, sino que se propaga de día en día. Son nobles hasta la exageración y se crecen al castigo.

***

Entre los *caballos blancos* los hay de varias clases. Merece figurar en primer término el que no va con ciertas miras preconcebidas, de que hablaré luego, y sólo acepta el negocio por el negocio mismo, creyendo—¡infelices!—que va á ganar el oro y el moro. A ese le han dicho, por ejemplo: «El teatro *hace,* lleno, tres mil pesetas; calculemos una entrada media de seis mil reales un día con otro; le cuesta á usted cinco mil quinientos levantar el telón; hay, pues, una ganancia diaria de quinientos reales, mas las funciones de tarde, en las cuales casi todo es ganancia, puesto que no hay que pagar á los cómicos. ¡Es un negocio seguro!» Luego viene el tío Paco con la rebaja. Gritan un par de obras, se *enfría* el teatro, las entradas son de quinientas pesetas, ó de menos, hay que pintar decoraciones y hacer trajes (con lo cual no se había contado), surgen á porrillo gastos extraordinarios para *presentar* las obras con *decoro,* y resulta, para abreviar, que en tres meses se pierde una

barbaridad de dinero... Así como suena, ¡una barbaridad!

El pobre caballo está á punto de caer, y en tan crítica y comprometida situación busca un socio, otro caballo, como él, que le ayude á llevar la carga... y—¡nueva anomalía!—lo encuentra. Se han dado muchos casos. Este, que pudiéramos llamar segundo caballo, es mucho más heroico que el primero porque entra á sabiendas en un negocio conocidamente malo. Pero, sin duda, le han dicho aquello de

entrar perdiendo por salir ganando,

y entra con todas, como la romana del infierno.

Los caballos-empresarios resultan, en definitiva, menos inteligentes que los de la plaza de toros. Estos *infelices* salen contra su voluntad, y además, llevan un ojo tapado. Los que saltan al escenario lo hacen por propia iniciativa y disponen de todos sus ojos, aunque quizás por ellos se ha dicho que «tienen ojos y no ven». Puede asegurarse que están con los ojos cerrados y que no hay medio de que abran los tales ojos.



Otra variedad de la especie es el empresario por vanidad ridícula, por afán de mando. Eso de mandar en un teatro, tener á sus órdenes una compañía numerosa, tratar familiarmente á las *eminencias* del arte, ser adulado por los peces pequeños y mimado y festejado por el coro de señoras, no deja de tener cierto encanto... para un hombre vulgar. Si hasta los hombres superiores son sensibles á la adulación, ¿qué mucho que á ella se rinda por completo un pobre diablo sin otro mérito que el de tener dinero para ser empresario?

Este ni sueña siquiera en confiar á nadie la dirección en ninguno de sus aspectos: asume todos los poderes y en todo pone mano. ¡Como que no es empresario más que para eso, para darse tono! Lee las comedias (porque cree que sabe leer), las reparte, y en ocasiones hasta las dirige.

Su mayor placer es *entenderse* con los autores. Como la ignorancia es tan atrevida, se ha dado el caso, más de una vez, de que uno de esos empresarios casi analfabetos le haya dicho á un autor de nota, en pleno saloncillo y delante de gente:

—Me gusta su obra de usted... *Pero* tiene usted que corregir las últimas escenas, porque allí decae bastante, y una pieza que decae al final no puede *dar dinero*.

O bien:

—Acepto la obra y se estrenará. *Pero* tiene usted que quitar de raíz algunos chistes verdes, porque quiero que *mi* teatro sea moral ante todo.

O sencillamente:

—Su obra de usted no me gusta y no la acepto... Tráigame usted otra.

A los empresarios de este corte se les acaba pronto la cuerda y pasan á mejor vida. Son caballos verdaderamente indómitos y se estrellan con facilidad.

A uno de esos *ejemplares* le disparó un poeta, maltratado bárbaramente por el caballo en cuestión, los siguientos versos, que corren por ahí como la pólvora:

Tras de tanto claudicar,
al fin cesa en su reinado
y sus culpas ha pagado...
¡Algo había de pagar!

*
* *

Existe también un caso excepcional dentro de la clase, ó de la cría, y he conocido uno digno de mención especial, tipo esencialmente cómico, ó más bien grotesco, que pudiéramos llamar en estado primitivo.

Figúrese el lector un hombre del pueblo, un modesto obrero que de la noche á la mañana y por azar de la suerte—en este caso más que caprichosa, extravagante—se encuentra dueño de una fortuna cuantiosa y le da por ser empresario de un teatro. ¿Se concibe nada más absurdo? ¿Había nada más lejos de la educación, de los gustos y de las aficiones de ese individuo? ¿Quién le inspiraría semejante idea?

El individuo en cuestión fué empresario de un teatro de Madrid, y en tres ó cuatro meses perdió veinticinco ó treinta mil duros. Y no sé cómo no perdió más: debió perder hasta el pelo.

En su teatro había tres ó cuatro directores, con buenos sueldos; doce ó catorce empleados de contaduría, la mayoría de ellos con sueldos crecidos; ocho ó diez tiples que ganaban, digo, que cobraban lo que habían pedido; seis ú otro tenores en las mismas exageradas condiciones... Y todo á *ese tenor*.

Con decir que el presupuesto era bastante mayor que *un lleno* en las cuatro secciones, queda evidenciada la buena fe de los consejeros del empresario y se tiene idea aproximada del talento de éste.

Además de perder el dinero, los cómicos se burlaban del pagano á toda hora y adquirió éste una patente de bruto para toda su vida.

¡Pobrecillo! Una sola vez hablé con él. Estaba muy contento y me aseguró que el negocio marchaba *perfectamente*. Había llegado el día anterior de una capital de provincia donde fué á contratar *otra* primera tiple (en su teatro todas eran primeras), y lo había pasado muy bien.

—Me han *osequiado* mucho—decía—. En una jira organizada *pa* mí me dierón un arroz con pollo, con perdón de usted...

—No, con perdón del pollo, en tal caso—me apresuré á contestar rechazando toda responsabilidad de aquel arroz y probable complicidad en la muerte del pollo.

Un hombre de esas condiciones era empresario de un teatro importante. ¿Qué había necesitado para ello? Tener dinero.

De cuantos *caballos blancos* he conocido, y han sido muchos, ese me ha parecido el más blanco y el más manso de todos.

Después de aquella breve y luctuosa temporada el tal *empresario* volvió á la obscuridad de donde nunca debió salir.

*
* *

Y llegamos al tipo más generalizado y más importante, al que llega á *caballo blanco* con fines preconcebidos y ajenos en cierto modo al negocio teatral en sí mismo considerado:

al que en aras del amor
y en alas de la esperanza
á toda *empresa* se lanza
libre de todo temor,

y que, más que *caballo blanco* debía llamarse *empresario amoroso.*

Dentro de esta especie existe una variedad infinita. Hay, por ejemplo, un caballero rico, asiduo concurrente al teatro de Tal ó de Cual, que le ha puesto los puntos á la tiple Fulana ó Mengana.

Es máxima antigua de que en todo adorador de una actriz hay el germen de un empresario, de un *caballo blanco.*

El caballero busca un amigo que le presente al ídolo de su corazón, y desde el día siguiente empieza el asedio. En el cuarto de la tiple (ó de la primera actriz, que para el caso es lo mismo) traba conocimiento y amistad con autores y cómicos, y ya tiene eso adelantado para cuando llegue *su hora.*

Andando el tiempo, y cuando está ya á medio camino en sus pretensiones, suele ocurrir que, al llegar una noche al cuarto de la artista, se encuentra con la desagradable novedad de que va á cerrarse el teatro porque, á causa de la torpeza del empresario, «que no sabe por dónde se anda», el negocio va de cabeza. En medio del revuelo consiguiente, la artista toma la palabra y dice:

—Este es el teatro más *agradecido* de Madrid: aquí viene el público con cualquier cosa... Pero *este hombre* (el empresario actual) se ha empeñado en echar al público á la calle, y lo consigue á maravilla... ¡Ay, si *esto* cayera en otras manos! ¡Un río de oro!

Al llegar á este punto, el caballero adorador dice para sí «Llegó la mía», y exclama efusivamente:

—El teatro no se cierra... Aquí estoy yo... Yo me encargo de todo.

—¿De veras? ¿Será posible? ¡Usted!

—Yo mismo.

—No le pesará... ¡Esto es un río de oro!

—Tratándose de usted, el dinero es lo de menos, y lo hago sólo por complacerla... ¿Dónde está el empresario?

Y el presunto caballo sale desbocado en busca del caballo alicaído.

***

El empresario que iba á cerrar, torpe en la gestión de su negocio, pero *vivo* para aprovecharse de las ocasiones, en seguida se hace cargo de la situación é intenta sacar de ella el mejor partido posible.

Comienza por hacerse de nuevas y suele hablar en estos ó parecidos términos:

—¿Quién ha dicho eso? Le han engañado á usted... ¡Esos son chismes de bastidores! El negocio va marchando... No gano, pero *me defiendo,* y espero un gran resultado de la obra nueva... Ahora, también le digo á usted una cosa: por no lidiar con estas gentes, que ya me tienen hasta la coronilla, cedería el teatro en *ciertas y determinadas* condiciones.

Como el caballero ha hecho ya la intención, y ha hablado de ello, y sobre todo, como piensa llegar por ese medio al logro de sus amorosos afanes, coge la ocasión por un cabello, entra en tratos con el empresario que está hasta la coronilla, le da una prima respetable por la cesión de aquel «magnífico negocio», se compromete á pagar las deudas pendientes... Y triunfa en toda la línea y en todos sentidos: puede estar satisfecho.

Otras veces, cuando se trata de una empresa formal y seria, que jamás piensa en cerrar el teatro antes de concluir su temporada, la tiple (ó la actriz) elige otro camino. Está postergada, le hacen una guerra infame por no prestarse ella á ciertas complacencias contrarias á su decoro, y los buenos papeles y las consideraciones son para la Fulanita, que se presta á *todo* y que no tiene otro medio de brillar y de adelantar en su carrera. Esto, dicho un día y otro dia, *labra* por fin en el ánimo del caballero, que acaba por tomar un teatro (y siempre hay teatros disponibles) al objeto de que su

amada no sea víctima de las bajas intrigas de bastidores. ¡No faltaba más!...

*
* *

También existe, y merece capítulo aparte, el empresario-globo, ó si se quiere pegaso—por su categoría de caballo—, y es el que cae en las redes amorosas de una indiscreta medianía y se empeña en elevarla á la esfera de estrella rutilante.

En cualquier teatro regularmente organizado, la individua en cuestión ó de la cuestión sólo puede ocupar con justicia el puesto modesto de segunda tiple; pero tiénela su ídolo por genio no comprendido, y sólo piensa en reparar tan notoria injusticia.

En el teatro tomado expresamente para ella, pasa de golpe y porrazo á la soñada categoría de primera tiple absoluta. Las segundas para esta compañía se reclutan entre las coristas *ilustradas*, que maldito si tienen ilustración de ninguna clase, al objeto de que no apaguen el brillo del astro de primera magnitud.

En esa compañía todo (incluso la primera tiple) es pequeño, microscópico, y sólo es grande, enorme, la cantidad que pierde el empresario-globo, por hinchado que esté. En cuanto se le acaba la cuerda (y á veces se le acaba pronto), cae para no levantarse, y la indiscreta medianía, estrella fugaz y de ocasión, vuelve á ocupar su puesto de segunda... si hay quien la contrate, ó se retira á la vida privada cargada de laureles y sin el menor remordimiento.

El caballo suele quedar inservible para la siega.

*
* *

Sea por uno ó por otro motivo, es cosa averiguada por amarga experiencia que todo empresario (empírico ó facultativo) que tiene algo que ver con una actriz de su compañía, va derecha é inevitablemente á la ruina. Si es desde luego *caballo blanco,* la cosa no es siquiera discutible: ese va de todos modos y por todos los caminos.

Un teatro manejado por una mujer será siempre una merienda de negros.

El amor propio de una mujer es siempre desmedido; y si la mujer es actriz y puede hacer su santa voluntad, ese amor propio llega hasta lo inconcebible. La vanidad de los cómicos, hombres ó mujeres, supera en mucho á su mérito, por grande que éste sea.

La emulación artística, que tantas veces degenera en pugilato ridículo y despreciable, desaparece por completo cuando la primera tiple (ó la primera dama, ya he dicho que para el caso es igual) dispone á su antojo del empresario. No hay lucha posible con *ella:* aquellos de sus compañeros que no quieren someterse dócilmente, servilmente, á la dictadura femenil, tienen que desertar de la compañía, ó apelar como último recurso á la resistencia pasiva, que siempre es peor que la lucha franca.

Allí está todo subordinado al lucimiento de la primera figura: obras, autores, cómicos, repartos, confección del cartel, horas de ensayos; todo, en fin.

Al desaparecer las nociones de equidad y de justicia, enfrente del irritante privilegio surgen las rebeldías, no francas y ostensibles, como en los casos normales, sino sordas y solapadas, ante el justificado temor de perder ó de comprometer la nómina, pero que van minando el negocio, por

bien que se presente, hasta hacerlo ruinoso é imposible.

A la impericia innata del empresario se une la desatentada sugestión de que es víctima voluntariamente y hasta con placer, y el resultado negativo y desastroso está previsto de antemano. Porque esa es otra: hay muchos que ven llegar el desastre y gozan de la necesaria independencia para advertir al ciego empresario del riesgo que corre, y que, sin embargo, se guardan muy bien de dar tal paso. ¡Quién sabe, después de todo, si hacen bien en callar!

El desastre es, pues, inevitable. Todavía no se ha dado el caso de que un empresario de esa índole realice una buena temporada.

***

Hace doce á catorce años, en uno de los principales y más acreditados teatros de Madrid, uno de esos empresarios de ocasión, con su tiple correspondiente, perdió en una sola temporada treinta y seis mil duros, contantes y sonantes...

No contento aún con aquella pérdida respetable, y acaso diciendo con el vulgo

Estoy tan hecho á perder,
que cuando gano me enfado,

no bien terminó su temporada de invierno tomó un teatro de verano. Y tampoco tuvo motivo para enfadarse: en tres meses perdió nueve mil duros. ¡Cuarenta y cinco mil duros, cerca de un millón de reales, en un año!

Afortunadamente para él, le quedaba mucho más que lo que había perdido tan en tonto, y se dió por convencido. Parece que su curación fué radi-

cal, porque no ha vuelto á las andadas. Caso rarísimo, mosca blanca de los caballos de ese color. Generalmente, el que es empresario una vez no deja ya de serlo hasta que se quede materialmente sin una peseta... y sin crédito para seguir *enredando.*

Así cuentan las crónicas que ha quedado, no hace mucho—sin crédito y sin una peseta—, cierto caballero empresario, que en dos años ha perdido la *friolera* de sesenta mil duros, precisamente en el mismo teatro donde su colega anterior, ya retirado, perdió en una temporada los treinta y seis mil. Y es uno de los mejores teatros de esta villa y corte.

Espantan esas cifras, y parece imposible que haya quien se preste á tales sacrificios.

Me dirán que por una mujer se hace *eso* y mucho más. Lo niego en redondo: todo, menos eso. Comprendo que ese dinero, y más, y todo el oro del mundo, se gaste en una mujer de quien se está enamorado; pero con ella sola, sin hacer el primo y sin pasar plaza de tonto tirando el dinero estúpidamente en un negocio que no se entiende y dejándose explotar por una nube de zánganos.

Porque es de advertir que todo el mundo se burla del empresario que pierde, aun tratándose del más respetable. Con el *caballo blanco* se llega hasta el escarnio, y sus primeros detractores son los que más crudamente le explotaron.



Para enseñanza de *caballos blancos* (suponiendo que puedan aprender algo), he de contar aquí una anécdota *filosófica* de la vida artístico-industrial del inolvidable Emilio Mario, y que él mismo me contó,

en el seno de la confianza, con lujo de detalles, aunque sin decirme el nombre de la actriz protagonista del suceso, nombre que yo averigüé *por otro lado,* pero que tampoco he de decir, por razones fáciles de comprender.

Mario fué, como sabe todo el mundo, director y empresario del teatro de la Comedia durante muchos años. Al final de cada temporada contrataba la compañía para la temporada siguiente. El cuadro principal generalmente era el mismo, y Mario se limitaba á decir á cada uno de sus artistas: «Cuento con usted para el año que viene.» Esa sencilla frase tenía el valor de la más formal escritura.

En cierta ocasión, al decirle á una actriz que contaba con ella para el año siguiente, la interesada hubo de contestar:

—Desde luego acepto... Pero antes de comprometerme definitivamente tenemos que hablar.

—Estoy á su disposición. Diga usted lo que quiera.

—No, aquí no... Es mejor en mi casa: le espero á usted mañana, á tal hora.

—No faltaré.

«Esta me va á pedir más sueldo», pensó Mario en cuanto salió del cuarto de la actriz. «La cita tiene todos los caracteres de una emboscada; pero no puedo complacerla porque, en conciencia, está bien retribuída y el negocio no se presenta tan bien como otros años.»

Al día siguiente Mario acudió puntual al llamamiento; la entrevista fué larga y laboriosa, y en ella empleó la actriz, que era mujer de gran inteligencia y suma habilidad, toda clase de elocuentes argumentos para persuadir al empresario de que ella, uno de los más firmes puntales de la compa-

ñía, debía ganar un duro más de sueldo. Maestra en el arte de la coquetería y estando avezada al *sport* de nadar y guardar la ropa; bella, simpática y agradable por extremo, apeló á todos los recursos para *marear* á Mario y arrancarle la promesa de la subida. Pero era mucho hombre don Emilio para caer en tales redes: frío, correcto, circunspecto y cortés, se mantuvo firme en su resolución de no aumentar nada, y aquel derroche de elocuencia y de *estrategia* femenil hubieron de malograrse perdiéndose en el vacío...

Ni un punto de vacilación. En el momento culminante de la entrevista, cuando mayor destreza desplegaba la consumada actriz, Mario pensaba: «Son doscientas cincuenta funciones, es decir, doscientos cincuenta duros sobre el presupuesto que ya tengo formado. No puede ser.» Y no fué.

Después de larga y *razonada* controversia, Mario se marchó tranquilamente, quedando la actriz contratada por el mismo sueldo que estaba disfrutando.

Eso de que el hombre es débil no reza, seguramente, con los empresarios que saben serlo.

*
* *

¿Cómo hubiera escapado un empresario vulgar de la entrevista que queda reseñada, aunque imperfectamente? Y no pregunto cómo habría salido un *caballo blanco,* porque ese hubiéralo concedido todo sin llegar á la entrevista ni á la primera insinuación.

La anécdota anterior es todo un tratado de filosofía práctica y prueba palmaria de que uno de los grandes peligros del negocio teatral, acaso el mayor, está en las exigencias de todos géneros de las

actrices de primera fila, juntamente con la falta de serenidad de los empresarios para afrontarlas debidamente.

¿Y qué serenidad puede exigirse á un *caballo blanco* que se hace empresario precisamente, no ya para atender esas exigencias, sino con el único propósito de servirlas y de fomentarlas hasta lo inconcebible? Así les luce el pelo á todos ellos, más tarde ó más temprano.

La raza del *caballo blanco* es inextinguible: mientras haya teatros en el mundo, y tiples ligeras, y actrices sugestivas, saltarán á los escenarios, alegres, briosos y retozones, dispuestos á tascar el freno y á ser espoliados por la gentil amazona que consiguió domar su aparente fiereza. Después del *espoleo* viene la *expoliación,* y muchos de esos arrogantes caballos vienen á quedar convertidos en simples rocines.

VIII

El pobre Valbuena

El pobre Valbuana había venido muy á menos como autor dramático: en sus tiempos fué muy aplaudido y hasta estuvo en moda; las empresas se disputaban sus obras, y muchas de jóvenes principiantes se estrenaron por recomendación suya. Mientras tuvo influencia, se desvivió por ayudar á la gente nueva, y algunos de los que hoy brillan en la literatura dramática fueron sacados por él de la obscuridad en que yacían sin que nadie se tomase el trabajo de leer sus obras ni de hacerles el menor caso.

Valbuena había pasado las de Caín para hacer representar sus primeras comedias, y por eso, sin duda, para evitarles el calvario que él había sufrido, protegía con todo ahinco á los principiantes: en alguna ocasión retiró de ensayos una obra suya para que en su lugar se ensayase la de un autor novel por él patrocinado. ¡El colmo del desinterés y de la abnegación!

Valbuena no era un águila, ni mucho menos; pero sus alas tenían la fuerza y la medida suficientes para volar con cierta amplitud por los escenarios. Escribía regularmente, con algo de literatura,

había estudiado los clásicos, tenía alguna inventiva y conocía los resortes y recursos de que se compone la mecánica teatral. En ochenta y tantas obras de todos géneros, grandes y chicas—como ahora se dice—, obtuvo los honores del proscenio; muchas alcanzaron centenares de representaciones, y algunas quedaron de repertorio.

No creyendo en la misión educadora del teatro ni en su *finalidad trascendente,* hizo obras de puro entretenimiento, huyendo, como de la peste, de la tesis y del símbolo.

Gozó de las dulzuras del trimestre, viajó por el extranjero, veraneó en las playas de moda y se gastó alegremente cuanto dinero ganó, que no fué poco, en toda clase de lícitas diversiones.

Imprevisor, como casi todos los hombres de letras, y pródigo, como un heredero tonto, nivelaba los gastos con los ingresos: sus comedias daban dinero (como se dice en el argot de bastidores), tenía amplio crédito con su editor, al que algunas veces apelaba, y no se preocupaba del mañana.

*
* *

Deberes de amistad, cuyo cumplimiento no podía eludir, llevaron á Valbuena á otra ocupación. Apartóse por algunos años de la lucha escénica como autor dramático, y al reanudar sus antiguas tareas hubo de notar con cierto estupor, no exento de extrañeza, que había perdido terreno, que se había quedado atrás, que la gente nueva, aquella gente que él tanto protegiera

en otros tiempos cuando Dios quería

venía *empujando, pegando* y *quitando moños,* según la frase consagrada, y que él ocupaba el lugar de

los rezagados y de los *antiguos,* porque el teatro evolucionaba, y el público, indeciso, no sabía á qué carta quedarse, mientras una parte de la crítica, la más numerosa, y al parecer la más influyente, hablaba de moldes nuevos, encareciendo la necesidad de romper los antiguos.

Valbuena, que en su vida había roto un plato, no supo, ó no quiso, romper los antiguos moldes, sin duda por aquello de que «quien rompe paga», y siguió su camino de siempre.

Estrenó dos obras que gustaron al público, sin llegar á entusiasmarle, y ninguna de las dos dió una peseta. A partir de esos estrenos, empezó á debilitarse su influencia: en el teatro cada uno vale el dinero que da. Al tercer estreno de la que puede llamarse su segunda época, fracasó por completo. Algunos periódicos, donde tenía amigos, le guardaron la consideración de no hablar del fracaso; otros se limitaron á decir, como es costumbre, «la obra estrenada anoche no fué del agrado del público», y un crítico, por muchos conceptos famoso, le disparó un artículo de más que regulares dimensiones (¡á moro muerto gran lanzada!) poniéndole como hoja de perejil y asegurando, entre otras cosas, que la obra había fracasado por pertenecer al antiguo régimen, por no haber roto el autor los susodichos moldes. Error evidente: la obra fracasó porque no era buena, ni hay más que dos clases de género, el bueno y el malo...

Ahí empezó la mala época del pobre Valbuena: le llegó la negra, como se dice vulgarmente, y como digo al comienzo de este relato, vino muy á menos como autor dramático.

***

Las mismas empresas que antes habían aceptado obras de principiantes por recomendación de Valbuena y que se disputaban las que él producía, después, cuando ya no inspiraba confianza, dejaban dormir sus manuscritos semanas y meses en los cajones de las contadurías, sin que ni siquiera por curiosidad intentasen ver lo que era *aquello*.

Empezaron los apuros de dinero. Como al llegar esta situación ya no había editores que prestasen dinero, Valbuena empeñó sus brillantes—con la esperanza de poderlos desempeñar oportunamente—y vivió algún tiempo. Después de sus alhajas empeñó su ropa, vendió algunos muebles de mérito que poseía y pudo *tirar* otra temporadilla. Pero llegó un momento en que ya no tenía nada que empeñar ni que vender, y entonces recurrió—¿qué remedio tenía?—á la generosidad de algunos de sus amigos y compañeros solicitando pequeñas cantidades en calidad de préstamo, única forma decorosa de pedir dinero en tales circunstancias.

No hay que decir—como en las novelas cursis—que se encontró solo y que todo el mundo le volvió la espalda: nada de eso. Por el contrario, encontró amigos leales y cariñosos que con tierna solicitud respondieron á su llamamiento en la medida por él solicitada; pero como en tales condiciones los amigos no pueden ser muy numerosos, ese postrer recurso se acabó pronto, y la situación de Valbuena se agravó considerablemente.

En tal estado, leyó un día un anuncio que decía: «Don Fulano de Tal, que vive en la calle de Malasaña, número tantos, desea comprar cuadros antiguos.»

Un admirador de Valbuena había regalado á éste en una de las funciones á su beneficio un precioso cuadro de Lucas Jordán. El pintor que lo

restauró, amigo del autor aplaudido, no sólo había confirmado la autenticidad de aquel lienzo, sino que había tasado su valor en más de mil pesetas. Valbuena escribió al hombre de la calle de Malasaña proponiéndole la venta de un Lucas Jordán, y esperó, con la impaciencia que es de suponer, la visita del comprador.

—Teniendo en cuenta la necesidad que me abruma (pensó Valbuena), y que, sin duda, el comprador más que un aficionado será un negociante, sería una locura pedir por el cuadro lo que dicen que vale: pediré quinientas pesetas... y luego tomaré lo que quieran dar. ¿Qué menos han de ofrecer de cuarenta ó cincuenta duros? Es darlo casi de balde; pero la necesidad carece de ley y hay que someterse á las circunstancias.

Al otro día, á las once de la mañana, se presentó en casa de Valbuena un individuo de corta estatura, delgadillo, de aspecto vulgar y no muy bien trajeado. Dijo que era el hombre de la calle de Malasaña y que iba á ver el cuadro. Al decir esto, examinaba rápidamente el menaje de la habitación.

Valbuena le mostró el cuadro, y el hombrecillo negó de plano que *aquello* fuera de Lucas Jordán.

—Tengo una opinión que me merece más crédito que la de usted—contestó Valbuena—, asegurándome la autenticidad de ese lienzo: una opinión técnica, la del pintor Emilio Aurora.

El comprador, recogiendo velas, repuso:

—Yo también entiendo algo de estas cosas... y me parece que es una imitación; pero en fin, imitado ó auténtico, lo compro, si usted se pone en razón. ¿Qué quiere usted por ese *cuadrito?*

—El *cuadrito,* y usted que lo entiende, según dice, lo comprenderá, vale más de mil pesetas...

(Aquí un gesto de asombro en el hombrecillo.)

Valbuena, después de observar el gesto, continuó:

—Eso dicen los técnicos... pero ya comprendo que... En resumen, y para terminar, deme usted quinientas pesetas.

—¡Qué locura! Veo que no quiere usted vender el cuadro. Mire usted, yo estoy muy ocupado y no puedo perder el tiempo... Para concluir: le doy á usted diez duros por el cuadro.

A su vez se asombró Valbuena. ¡¡Diez duros!! Aseguró que no podía darlo en precio tan insignificante, y el hombrecillo se dirigió tranquilamente hacia la puerta.

—Dé usted siquiera treinta duros—dijo Valbuena con voz angustiosa.

—No puedo.

—¡Veinte!

—Ni una peseta más. No le pongo á usted ningún puñal en el pecho. Si no le conviene, no hay nada perdido.

Y siguió avanzando hacia la puerta.

Valbuena, que no había cenado la noche anterior ni tenía otra esperanza que la venta del cuadro para comer aquel día, le cortó el paso, diciendo:

—Vengan los diez duros.

El hombrecillo sacó de una mugrienta cartera de color indefinible un billete de cincuenta pesetas, lo entregó á Valbuena, se descolgó el cuadro, lo examinó por segunda vez, lo envolvió en unos periódicos y cargó con él, despidiéndose sonriente y satisfecho.

Había realizado un bonito negocio.

*
* *

Pocos días después vendió Valbuena, también por lo que quisieron darle, la propiedad de las obras suyas que habían quedado de repertorio... y pudo *bandearse* cinco ó seis meses más; pero al agotarse aquellos ingresos, resurgieron los apuros de antes, y el hombre no sabía qué hacer ni qué camino tomar.

Acordóse de pronto de la venta del cuadro de Lucas Jordán, y por asociación de ideas descubrió ó creyó descubrir una nueva pista para obtener algunos recursos.

En su época de prosperidad, cuando se verificaban brillantes funciones á su beneficio, algunos pintores de nota le habían regalado preciosos cuadros que pintaron expresamente para él, y aquellos cuadros podían venderse.

Triste, muy triste era para Valbuena haber de apelar al recurso de vender aquellas pinturas para poder vivir. Los mejores cuadros que poseía se los había regalado, estampando en ellos expresivas dedicatorias, un su amigo íntimo, artista de delicada inspiración, muerto hacía poco, en pleno éxito, y le parecía una profanación, un sacrilegio, desprenderse de aquellos recuerdos cariñosos, poner precio á unos objetos que eran á la vez testimonio de *su gloria* y símbolo de una amistad entrañable.

—¡De qué cosas tan horribles se compone la vida!—pensaba en su amargura.

Tenía en perspectiva la seguridad de estrenar un par de obras que *le habían salido* á su gusto, y de las cuales esperaba éxitos satisfactorios, mas esa perspectiva era algo lejana, porque la música de aquellas producciones no estaba concluída: trabajaban en ella dos músicos de talento que le habían prometido componerla lo más pronto posible; pero no se tiene inspiración á plazo fijo y ya se

sabe que las obras de arte no se concluyen cuando se quiere, sino cuando se puede.

Valbuena colaboraba en algunos periódicos, pero los ingresos por su colaboración eran pequeños y eventuales, la dura necesidad del momento le apremiaba frecuentemente, y aquellos cuadros podían resolver el problema de su vida hasta llegar á los estrenos de sus obras.

Resolvió, por fin, la venta de los cuadros de su amigo muerto.

***

¿A quién se dirigiría con aquella proposición? Después de mucho cavilar, dió con una idea luminosa, luminosa y salvadora.

Se acordó de que el marqués de X fué siempre amigo cariñoso y admirador entusiasta de Pedro Pérez (nombre del pintor fallecido), quien había pintado mucho y á buen precio para el citado aristócrata: habían sido compañeros de *club,* tertulianos de los mismos salones, camaradas en sus correrías á los bastidores de los teatros, uña y carne, como suele decirse.

Valbuena conocía al marqués: se lo habían presentado en el saloncillo de un teatro en una de aquellas noches en que triunfó el autor, y después de los aplausos obtenidos en el proscenio, fué agasajado con abrazos, plácemes y enhorabuenas, en el saloncillo donde tantas farsas se representan y donde los envidiosos son lo que más *aprietan...* como si quisieran llegar, por medio del abrazo, á la extrangulación.

Después de aquella presentación, el marqués y Valbuena se habían saludado una docena de veces en diversos sitios, hablaron de la temporada y de

otras no menos importantes materias, y podía decirse que eran amigos... al uso corriente.

Nadie mejor que el marqués de X, que era inmensamente rico y gozaba fama de generoso, podía adquirir aquellos cuadros, y los adquiriría, seguramente, más que por favorecer á Valbuena, en memoria de su querido amigo Pérez: ¡hasta agradecería que se hubiesen acordado de él en aquella ocasión y con tal motivo!

Ufano de su idea, Valbuena le dirigió la carta siguiente:

«Excmo. señor marqués de X.

»Muy señor mío y distinguido amigo: Recordando las íntimas y cariñosas relaciones que siempre mantuvo usted con aquel modelo de caballeros y artista notable que se llamó Pedro Pérez, he pensado en usted para un asunto que ha de parecerle simpático y que se relaciona con la buena memoria del malogrado pintor. Yo también me honré con su amistad, como usted sabe, y á ella debí algunos cuadros preciosos, como suyos, que tuvo la bondad de dedicarme. Vicisitudes de la vida, contratiempos de la mudable fortuna, me obligan á pasar por el trance doloroso de tener que desprenderme de esos cuadros, reliquias de tierna amistad, para aliviar en lo posible mi difícil situación. Atenuará en gran parte el sentimiento que me causa tomar esta determinación si esos cuadros, al salir de mis manos, van á parar á las de otro amigo de Pérez, y usted fué acaso el más íntimo, el predilecto. Por eso he pensado en usted. ¿Quiere usted adquirir los cuadros de nuestro llorado amigo? Esperando su contestación y agradeciéndole de antemano cuanto haga en este asunto, me repito», etc., etc.

Valbuena, que era optimista á prueba de desengaños y que tenía de antiguo la mala costumbre de soñar despierto, echó á volar la imaginación, y adelantándose á los acontecimientos, dió por sentado que el marqués aceptaba con gusto los cuadros y que los pagaba bien por hacer honor á la firma del muerto.

Ya en plena fantasía, hasta llegaba primero á suponer y luego á dar por cierto, que el marqués le enviaría una cantidad superior al valor de los cuadros, lo menos mil pesetas; más él, Valbuena, no podía aceptar decorosamente aquella generosidad y le devolvería lo que excediera de lo justo y equitativo; pero... ¿y si el marqués se enfadaba y lo tomaba á desaire? ¡Qué apuro, Dios poderoso! ¿Cómo saldría de aquel paso sin menoscabo de su dignidad y sin incurrir en el desagrado de hombre tan generoso? En fin, ya lo vería.

Mucho le extrañó no recibir contestación al día siguiente, ni al otro, ni al otro. A los siete ú ocho dias, cuando ya Valbuena estaba desesperado, sin saber á qué atribuir aquel silencio y sin poderlo culpar al servicio de Correos, pues la carta había sido llevada á la mano, recibió un papel que decía:

«El marqués de X

»B. L. M.

»A su distinguido amigo don N. Valbuena, y tiene el sentimiento de manifestarle que no le es posible adquirir los cuadros del malogrado Pérez, por no tener sitio donde colocarlos.

»El marqués de X aprovecha con gusto esta ocasión», etc., etc.

Se quedó frío y como alelado con aquel papel entre los dedos. Lo leyó varias veces. ¿Era auténtico aquel B. L. M.? ¿Era posible aquella enormidad? En un hotel que más bien parecía palacio por su amplitud, ¿no tenía el señor marqués sitio donde colocar cuatro ó cinco cuadros pequeños, los cuadros de un pintor notable que había sido, además, su amigo íntimo, su compañero de *club,* su camarada en las correrías á los bastidores de los teatros? ¡Qué horrible desengaño! ¡Qué manifiesta ingratitud á la memoria del muerto!

—¿Qué hubiera contestado (pensó Valbuena) si yo le hubiese advertido que los cuadros son pequeños? ¡Otra evasiva cualquiera, para no tomarlos! De sobra sabe él que *nuestro* amigo, conociendo el gusto de esta época, que tiende á las cosas menudas, pintó siempre cuadros pequeños, y de sobra conoce los que yo tengo, por haberlos visto en los saloncillos de los teatros en las noches de mis beneficios... ¡Es que ya Pérez no le importa nada (muerto el perro se acabó la rabia), y yo le importo menos que Pérez, es decir, menos que nada.

Valbuena devoró en silencio el desaire, que más parecía latigazo en pleno rostro, y no contestó aquel B. L. M.

Realmente, no tenía contestación. ¿Qué iba á contestar?



Además de los cuadros firmados por Pedro Pérez, Valbuena poseía otros de indudable mérito pintados también para él por artistas de nota y con el mismo fin de obsequiarle en las ya mencionadas funciones de beneficio. Reunía asimismo en su co-

lección algunos cuadritos que había comprado en sus épocas de prosperidad, pues era gran aficionado á la pintura.

Como la necesidad seguía apremiándole, formó decidido empeño en deshacerse de algunos de aquellos cuadros, y al efecto eligió cinco de los mejores, procurando hermanar *lo humano* y *lo divino*, es decir, sus necesidades con sus sentimientos, conservando recuerdos de Pérez y de otros amigos: vendería solamente dos cuadros de aquél, dos de los que había comprado y uno de otro amigo del cual también le quedarían recuerdos.

Formado el propósito, redactó una nota, de la cual sacó varias copias, que decía á la letra:

«Dos paisajes de Pérez (uno de los cuales mereció mención honorífica en una Exposición Nacional).

»Una cabeza de estudio, de García.

»Dos marinas, de González.

»Pueden verse en... (aquí las señas de la casa) á cualquier hora del día. Se dan muy baratos y se advierte que son pequeños y de fácil colocación.»

Desde que el marqués de X le había dicho que no adquiría los cuadros por no tener dónde colocarlos, advertía siempre que hablaba del asunto que los cuadros eran pequeños y de fácil colocación. La repetición incesante de esa advertencia era su obsesión, su monotonía.

Repartió la nota entre algunos de sus amigos, rogándoles que recomendasen á sus relaciones la adquisición de los cinco cuadros, y siempre principiaba y concluía diciéndoles:

—Advierta usted que los cuadros son pequeños y de fácil colocación.

La misma advertencia hizo á varias personas

de su intimidad á quienes escribió incluyéndoles la nota.

***

Pasaba los días y no *saltaba* el deseado comprador. Por fin, una tarde, uno de aquellos amigos que habían recibido el encargo y la nota, dijo á Valbuena:

—Anoche vi en el Casino al conde de Z y le hablé del asunto de los cuadros.

—¿Le dijo usted que son pequeños y de fácil colocación?

—Se lo dije, y además, él lo vió en la nota. Los toma, por tratarse de hacer á usted un favor.

—¿Me conoce?

—De nombre... Es cosa hecha: me ha preguntado el precio.

—Yo creo que debo enviarle los cuadros, desde luego, con una carta diciéndole que pague por ellos lo que quiera. ¿No le parece á usted?

—Me parece muy bien.

Valbuena estaba loco de contento. Al día siguiente envió los cuadros y la carta á casa del conde de Z.

El demandadero volvió diciendo que el señor conde no estaba en su casa, y que había dejado los cuadros y la carta en poder de un criado.

—Esta tarde me enviará el dinero—pensó Valbuena.

¡Como si aquel señor no tuviera otra cosa en que ocuparse!

Siempre soñador y optimista, echó nuevamente á volar la inquieta imaginación, dándose á predecir lo que *de seguro* sucedería, lo que no podía menos de suceder. No fijó la cantidad en mil pesetas, como cuando solicitó del marqués de X que tomase

los cuadros, y hasta le pareció de mal agüero pensar en dicha suma; pero sí creyó cosa cierta que el conde le enviaría trescientas ó cuatrocientas pesetas, trescientas cuando menos. ¡Pícara imaginación!...

***

Pasó aquella tarde sin que Valbuena recibiera la deseada contestación... y pasó el día siguiente con el mismo negativo resultado. Principió á despertar: la realidad se le imponía. No podía explicarse lógicamente aquel silencio; pero el hecho existía y le abrumaba.

Para colmo de males, aquel mismo día—el siguiente al del envío de los cuadros—recibió un *atento* recado de su casero, diciéndole que no podía esperar más y que si no pagaba en plazo brevísimo dos meses de los tres que ya adeudaba, se vería precisado, aunque *sintiéndolo mucho,* á proceder *de otra manera.*

La cosa estaba clara. Quedó aterrado.

Unas semanas antes había escrito Valbuena para un periódico de gran circulación una crónica declamatoria y fulminante llamando la atención de las autoridades y de las clases directoras hacia el hecho inaudito, cruel, monstruoso, de haber visto en la vía pública, en pleno invierno, y acabándose de estropear con la lluvia, el montón informe del pobre menaje de una humilde vivienda. ¡Una desgraciada familia lanzada al arroyo! Aquello clamaba al cielo, era un conflicto tremendo, un problema pavoroso cuya solución urgía por momentos. ¿Era esto posible en una sociedad civilizada y cristiana?...

¿Quién escribiría la crónica *correspondiente*

cuando á él, á Valbuena, le pusieran los muebles en medio de la calle?

***

No le quedaba más recurso que la contestación *metálica* del conde de Z. Pero el conde no contestaba. ¿Se habría arrepentido, tal vez porque no le gustasen los cuadros? Ante esta suposición, le invadía un miedo cerval. Pero tal suposición no era lógica, puesto que aquel caballero había dicho que tomaba los cuadros por hacer un favor.

Al anochecer de aquel mismo día vió al amigo que había mediado en el asunto y le preguntó por el conde.

—No le he visto: anoche no fué al Casino... Pero he visto á un pariente suyo. Recibió los cuadros y la carta, y creo haberle entendido que ha hablado de unas doscientas pesetas.

¡Y él contaba con trescientas cuando menos! El desengaño, después de todo, no era muy grande: un desengaño de cien pesetas se podría soportar hasta con cierta complacencia; pero urgía que las enviase pronto.

Valbuena no tuvo paciencia para esperar hasta la conclusión del día siguiente, y á cosa de la una de la tarde se presentó en casa del conde de Z. La criada que le abrió la puerta le dijo que el señor estaba enfermo, pero que podía pasar recado á la señora si se trataba de cosa urgente. ¡Y tan urgente! Entregó su tarjeta y esperó en un gabinete rica y elegantemente amueblado (como los que había él anotado en muchas de sus comedias). En aquella habitación había profusión de cuadros mucho mejores y de más exquisito gusto que los que Valbuena le enviara. Evidentemente, no los necesitaba: era

un hombre generoso. A poco volvió la criada, diciendo:

—Me ha dicho la señora que el señor está en la cama y no se le puede pasar recado, pero que esta tarde tendrá el gusto de contestar á usted.

Estuvo á punto de abrazar á la chica que tan grata noticia le comunicaba, y se despidió cortésmente, deseando que se aliviase el señor conde. Era cosa hecha: la señora estaba enterada y el asunto resuelto: aquella misma tarde pagaría al casero y estaría en condiciones de *ir tirando* para acercarse al primer estreno. Necesitaba *pegar* en un par de obras. Hasta que llegase ese caso, iba *saltando días,* según su propio dicho.

Esperó inútilmente toda la tarde. Sin duda, se había agravado el señor conde. ¡Enfermedad más inoportuna!

Era muy fuerte volver á aquella casa por una contestación *de cierta índole,* que había de dar un hombre que estaba enfermo. Pero ¿y si la señora tenía aquella contestación? Además, se creía en el deber de ir á informarse del estado del enfermo. Dándose á sí propio cuantos pretextos juzgó necesarios para matar sus escrúpulos, volvió al otro día á la misma hora á casa del conde de Z. Le abrió la puerta la misma criada.

—¿Cómo sigue el señor conde?—preguntó Valbuena.

—Está mejor, pero aun no se ha levantado.

—¿Quiere usted preguntar á la señora si tiene algún recado para mí?

Y la entregó otra tarjeta.

En seguida volvió la sirviente diciendo:

—Esta misma tarde le llevarán á usted á su casa la contestación.

Valbuena no se fué tan contento como el día

anterior, y hasta pudiera decirse que estaba algo *escamado;* no sin motivo, al parecer, porque aquella tarde tampoco recibió la contestación con tanta ansiedad esperada. ¿Cómo explicarse lo que sucedía? ¡Era para volverse loco!...

***

Al día siguiente á las cuatro de la tarde fuese á buscar al amigo que había mediado en el asunto. Lo encontró en el café donde tenían costumbre de verse, y el hombre se expresó en estos términos:

—Anoche, por fin, vi al conde, y tengo que dar á usted noticias poco agradables. Empezó por decirme que le iba á devolver á usted los cuadros, por no tener sitio donde colocarlos.

Aquello fué un golpe de maza. Valbuena se emocionó hasta el extremo de no poder articular palabra.

El amigo prosiguió:

—Yo le hice observar que para esa determinación era un poco tarde, que eso lo pudo decir al hablarle yo del asunto por primera vez, que usted estaba consentido en que tomaba los cuadros y que tal solución era muy desagradable... Lo convencí, al cabo.

—¡Ah, vamos!

—*Pero* me dijo que sólo puede desprenderse, para ese objeto, de ciento veinticinco pesetas... Que lo consulte con usted, y si usted se conforma...

—¡Desde luego!—se apresuró á contestar Valbuena—. Sobra la consulta habiéndole yo dicho desde el primer momento que lo dejaba á su voluntad... ¿Le ha dado á usted el dinero?

—No, por si á usted no le convenía; pero me lo dará luego, si usted se conforma.

—Sí, hombre, me conformo... ¿Qué voy á hacer?

Otra le quedaba, pero no tenía más remedio que conformarse. Aquellos veinticinco duros no constituían la cantidad que él había soñado, no le remediaban por completo, no podía *tirar con ellos* hasta el primer estreno... Mas, después de todo, eran un respiro, porque podía cumplir con el casero y *maniobrar* unos cuantos días.

El amigo le contestó:

—Bueno; pues á las siete y media iremos al casino y tendrá usted esa cantidad. Ahora tengo que hacer... Espéreme usted aquí.

Algo más hablaron, y el amigo se marchó.

Esperó tres horas mortales, tres horas que no se acababan nunca, y al cabo de ellas reapareció el amigo, que lo era de verdad y que había demostrado por Valbuena verdadero interés. Juntos fueron al casino, Valbuena esperó unos minutos en la sala de visitas y allí volvió su acompañante y le entregó la mencionada cantidad de parte del conde.

Valbuena, estrechándole efusivamente la mano, le dijo:

—Agradezco á usted de todas veras el favor que me ha hecho.

Y salió á toda prisa del casino.

Al pasar por la portería de su casa recogió dos recibos de los tres que allí obraban, y aun le quedaron unas pesetas para cenar aquella noche y comer tres ó cuatro días.

Había salido de un apuro grave.

Quedaba aplazada la publicación de la crónica por causa de desahucio...

***

Porque ciega la pasión
y quita conocimiento,

se ha dicho y repetido hasta la saciedad. Del mismo modo que la pasión, tal vez con mayor intensidad, ofuscan y ciegan las necesidades materiales. Buena prueba de ello es la siguiente carta que aquella misma noche escribió Valbuena:

«Excmo. señor conde de Z.

»Muy distinguido señor mío: Le envío gracias expresivas por las ciento veinticinco pesetas que de parte de usted me ha entregado nuestro buen amigo señor N por los cinco cuadros que tuve el gusto de remitirle. Pudo usted excusarse la consulta, toda vez que yo le había dicho que pagase por los cuadros lo que quisiera. Los objetos de arte no tienen más valor que el que gradúa la necesidad del que los vende. En esta ocasión, yo no puedo ni debo acordarme del valor real de esos cuadros, y como la cantidad que usted me ha enviado me saca, *en parte,* de un apuro, considero que están bien pagados y le repito las gracias. De usted», etc.

Después de depositar en el buzón de un estanco la carta que antecede, Valbuena se arrepintió de haberla escrito, y una viva inquietud se apoderó de su ánimo. De haberle sido posible, la hubiera recogido.

Acababa de cometer una tontería: más que tontería, negra ingratitud. La síntesis de aquella carta era la siguiente: «Usted ha abusado de mi necesidad y ha pagado por los cuadros mucho menos de lo que valen. Me resigno; pero protesto del abuso.» ¿Era justo, era delicado, decir eso á un hombre que, sin conocerle y sin necesitar para nada los

tales cuadros—que acaso tendría que arrinconar en la bohardilla—, le había enviado veinticinco duros, con los cuales había podido salir de un apuro gravísimo? No; no era justo, ni delicado... ni decente. A la fea nota de ingratitud, podía agregarse la de inconsecuencia. Dejaba á la voluntad del conde fijar el precio, y luego no se conformaba con éste... porque le parecía poco. ¡Qué ligereza!...

Decididamente, había dado un mal paso. ¿Qué pensaría aquel señor? ¿Y qué pensaría el amigo cariñoso que había mediado en el asunto y era, moralmente, responsable ante el conde de aquella incorrección, de aquella salida de tono?

Al llegar á este punto de sus amargas reflexiones, se acordó de aquellos versos de Campoamor que dicen:

La conciencia á los culpados
castiga pronto y tan bien,
que hay muy pocos que no estén
dentro de su pecho ahorcados.

Luego tuvo vislumbres de esperanza. Pensó en lo malo que es el servicio de Correos, y se dijo:

—Acaso se pierda la carta. «La mitad de las cartas que se pierden, se deben de perder», ha escrito Blasco, y esa, *la mía,* es de las que deben perderse: su pérdida sería una solución, siguió pensando Valbuena.

* * *

Desgraciadamente, la carta llegó á su destino y produjo su natural efecto.

El amigo N reconvino amistosamente á Valbuena. La carta había molestado al conde, y á él, á N, que había mediado en aquel asunto, le extrañaba semejante proceder.

Valbuena se disculpó. Habían interpretado mal su carta. No tuvo ni remota intención de molestar en lo más mínimo al señor conde; al contrario, le estaba muy agradecido. Indudablemente, al escribir aquella carta, no fué dueño de su pensamiento —¡tan turbado estaba!—y dijo lo contrario de lo que quiso decir...

Y se extendió en largas consideraciones, todas ellas encaminadas á *quedar* lo mejor posible. El amigo resultó satisfecho.

Tomando pie de aquella reclamación, escribió una nueva carta al conde dándole toda clase de excusas y satisfacciones.

El conde, á quien conoció Valbuena personalmente pocos días después, quedó también satisfecho y aun complacido. Era un hombre simpático, agradable.

Valbuena tuvo la suficiente habilidad para salir airosamente de aquel mal paso, sin tocar el ridículo y sin llegar á la humillación.

Pero le quedaba por resolver el más arduo, complejo y difícil problema. ¿Podría llegar á los estrenos de sus obras? Dando por supuesto que pudiese llegar, como Dios le diera á entender, ¿qué sucedería si aquellas obras fracasaban?...

Entonces... entonces, ¡el diluvio!

El diluvio... sin arca de Noé.

IX

Los maniáticos de la literatura

Un refrán antiquísimo dice que «de poeta y de loco todos tenemos un poco», y también corre desde tiempo inmemorial, como cosa averiguada, la temeraria y amenazadora afirmación de que todo español, de doce años para arriba, tiene *embotellada,* aguardando el *salto del tapón,* su comedia respectiva.

Cuanto á lo de poeta, creo resueltamente lo que dice el refrán. ¿Qué enamorado no se siente poeta, en mayor ó en menor grado, y qué criatura humana se sustrae al poderoso influjo del amor? Todo hombre capaz de llegar hasta el sacrificio para realizar una acción generosa en beneficio de sus semejantes, es un poeta, aunque desconozca el secreto de la rima; que hay poetas en prosa más hondos y más delicados que muchos versificadores que nunca consiguen llegar á la inspiración poética. Además, la juventud siente la poesía, es la poesía misma, y todo sentimiento tierno, patético y melancólico, reviste la forma poética... que no está llamada á desaparecer, como han asegurado los que tienen la desgracia de no sentir ni comprender

la belleza literaria en su más genuina expresión, y á los cuales se les podría decir:

¿Qué sabe el ciego infeliz
de los colores del prisma?...

Además, ya lo dijo Becquer:

Mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan;
mientras haya esperanzas y recuerdos...
¡habrá poesía!

Respecto de la locura, me atengo á lo que Campoamor hace decir á un alienado, en su famosa comedia, injustamente olvidada, *Cuerdos y locos:*

Pues, como dice el refrán,
en esta santa mansión
ni están todos los que son
ni son todos los que están.

Tampoco hay que olvidar, al tratar de este asunto, la opinión de aquel otro loco que afirmaba muy seriamente, con pleno conocimiento, que los que andan sueltos gozan de tal libertad «porque todavía no se les conoce la locura».

Cuestión es esta á la cual hay que dar de lado, «no se lo vayan á conocer á uno» si ahonda mucho en la materia.

En lo tocante á que todos los españoles tienen su comedia dispuesta y preparada para la primera coyuntura que se presente de poder estrenarla, puede afirmarse que esa es ¡ay! una verdad como un templo. Muchos tienen más de una, y hasta hay quien las tiene por docenas, de todos géneros y dimensiones.

Para comprobar esa verdad, triste y *asoladora,* bastaría con darse una vueltecita por las contadu-

rías de los teatros—en Madrid y provincias—, interrogar á empresarios y directores, examinando de paso, á ojo de buen cubero, los rimeros de producciones existentes en los armarios, mesas y cajones de los centros mencionados. Hay que tener en cuenta que diariamente se devuelven muchas obras, y que otras muchas no se presentan, unas veces por pudor (que hay quien lo tiene en tal sentido) y otras por falta de relaciones ó de *acometividad.*

Si después de una escrupulosa selección, no representándose más comedias que las de los autores sancionados que dan más dinero é inspiran mayor confianza, y alguna que otra de los autores nuevos, fuertemente recomendados, hay tantos fracasos, ¿cómo será la inmensa mayoría, la casi totalidad de las obras que se escriben por todo bicho viviente con la pretensión de que sean representadas? Pues... como son: más que obras escénicas, parecen escandalosos y punibles atentados contra la gramática y contra el sentido común.

***

Por rara anomalía que escapa á la investigación más sagaz, el autor de afición, el escritor empírico é inconsciente que se lanza á producir y produce á destajo, aun sin la más rudimentaria preparación, obras disparatadas, se enamora ciega y perdurablemente de sus desdichados monstruosos engendros, y ni los siete sabios de Grecia lograrían persuadirle de su incapacidad literaria. Podrá ser un médico afamado, ó un abogado insigne, ó un matemático ilustre, ó cualquiera otra cosa de viso y de mérito: nada le importa su carrera, su profesión, que es su modo de vivir; lo que él desea

à outrance, y en ello pone todo su empeño y todo su amor propio, es ser autor dramático. Los que están en este caso tienen más de locos que de poetas, y merecen en estricta justicia el calificativo de maniáticos de la literatura.

El empeño de muchos de esos señores, cuando se convierte en manía, llega á constituir un peligro para los que, por deber ó por sinceridad, se ven en el caso de desahuciarles ó desengañarles. ¿Desahuciarles ó desengañarles, he dicho? Lo primero puede realizarse, desde luego, por el empresario ó director sobre quien caiga el autor inepto y maniático, si bien al hacerlo puede contar, seguramente, de por vida, con la fiera enemistad y el odio rencoroso del desahuciado. Cuanto á desengañarles, como eso depende esencialmente del convencimiento del interesado, es más difícil que hacer una raya en el agua, que dice el vulgo. El que está atacado de esa locura, mientras viva creerá firmemente en su talento, en su genio, en el poder de su inspiración... No puede meter la cabeza en los escenarios, salir á la superficie

y conquistar la gloria y la fortuna,
llegando al templo augusto de la Fama,

porque no tiene amigos que le protejan al dar los primeros pasos; porque los empresarios y directores son unos ignorantes que sólo dan valor á las firmas conocidas; porque existen pandillas de autores mediocres que acaparan los teatros... ¡Por todo, menos porque sus obras sean malas! Eso piensan, eso creen, y jamás llegarán á persuadirse de lo contrario.

«Es el amor propio—dice Zoroastro—una pelota llena de viento, de la cual salen borrascas en cuanto la pican.»

Como Zoroastro no conoció, por su fortuna, á los maniáticos de la literatura que *tiran* para autores dramáticos, el amor propio á que se refiere es el que sienten y padecen los hombres en general, batallando con sus pasiones en las luchas ordinarias de la vida. De haber conocido la *especie inhumana* que motiva estas consideraciones, hubiera dicho de seguro, hablando la verdad, que el amor propio del autor inepto, del que da á conocer en sus primeras producciones que será inservible para el caso mientras le dure la existencia, es un sentimiento avasallador que está sobre todas las cosas y constituye su vida entera, llegando á veces el que lo abriga á ser un caso patológico tan difícil de estudiar, que escapa á la más perspicaz investigación terapéutica.

No ya «una pelota llena de viento, de la cual salen borrascas en cuanto la pican», sino una bomba rellena de dinamita, que produciría muerte y exterminio si estallase, es el amor propio de los inéditos maniáticos.

Decirle á uno de esos señores que su obra es mala, es inferirle una ofensa gravísima que no perdona ni olvida jamás.

El hombre más sesudo, más juicioso, de más linfático temperamento, de carácter más apacible, sereno é imparcial, se transforma por completo, tornándose en ligero, impresionable, irritable, intransigente, díscolo é irreductible, en cuanto se contagia de la enfermedad (incurable una vez contagiado) de ser autor dramático, sin preparación y sin condiciones para ello: él cree que las tiene, y eso le basta. Cuanto más evidente sea su ineptitud, más fuerte será su empeño en llegar al fin que se propone y mayor la cantidad de amor propio de de que habrá de cargarse su turbado espíritu.

En honor á la verdad, muchos literatos de reconocida fama contribuyen eficazmente á mantener y alimentar esa locura, que parece pacífica y que á menudo resulta furiosa. Muchos maniáticos, antes de llevar sus obras al teatro, las someten al juicio de algunas eminencias literarias, y éstas, que no arriesgan nada al emitir una opinión favorable, les dicen que son magníficas y que deben procurar su representación. Hay quien lleva la crueldad de su *benevolencia* hasta el punto de dar una recomendación á tal efecto.

Esos señores conocen bien á los maniáticos y no quieren crearse antipatías y enemistades por causas de tan poco momento. Por algo se ha dicho que

> siempre fueron los corteses
> cómplices de los culpables.



El estreno reciente, y ya famoso, de una obra singularísima, cuyo autor no he de nombrar para no darle el pretexto de contestarme, *apoyado en la ley,* como acostumbra, cogiendo por un cabello la ocasión de exhibirse, ha traído á mi memoria otro estreno, aun más famoso, y el nombre de otro autor que, en la larga lista de los maniáticos, es el caso más célebre y más agudo que respira la *chifladura* literaria.

Allá por el año de 1866 comenzó á *despuntar* como *poeta lírico* en la ciudad de Málaga un afamado veterinario llamado don José Pascual y Torres. Tenía éste un gran establecimiento, propio de su facultad, en la Puerta de la Alhóndiga, y por allí, por aquella herrería, pasaban cuantos cuadrúpedos necesitaban *calzado* ó asistencia facultativa en sus enfermedades.

El señor Pascual y Torres estaba reputado como el mejor veterinario de la población y ganaba bastante dinero.

Pero el diablo, que no duerme y que, naturalmente, está siempre haciendo diabluras, porque ese es su oficio, turbó y perturbó el ánimo de aquel herrador honradísimo y pacífico, metiendo en su cabeza el temerario propósito de hacerse poeta y la peligrosa idea de aspirar á la gloria literaria, no bastándole, por lo visto, la fama científica de que sin regateos disfrutaba.

Dando de mano á las herraduras—creyendo que iba á dar en el clavo de la poesía—y descuidando el tratamiento de las dolencias de sus *clientes,* se aplicó con ardor inusitado al cultivo de las bellas letras y produjo, con pasmosa facilidad, buen número de composiciones. Abandonándose á su natural instinto y adelantándose á su época, inventó una metrificación que no se parecía en nada á la conocida hasta entonces.

Uno de sus primeros trabajos fué un soneto (así lo llamaba él) á Castelar, del cual recuerdo los dos primeros *versos*. Helos aquí:

Elocuente tribuno,
maravilloso diputado.

Lo maravilloso, más aún que el diputado, es ese *modo de hacer:* esa sinceridad, esa franqueza de expresión, maravillan realmente. Esa fué *su manera* en todo lo que escribió, que no fué poco.

Al dar los primeros pasos por la más ancha vía de la república de las letras, esta alegre república donde viven sin correr el menor riesgo tantos *indocumentados,* Pascual y Torres cayó en buenas manos. Sin duda, para caminar sobre seguro, fuese al domicilio social del «Círculo artístico-literario

de la juventud malagueña» y sometió sus primeros trabajos al juicio y sanción del presidente y de los socios más conocidos de dicho centro; y como

> la sociedad toma á risa
> todo lo que llega al alma,

y aquella sociedad literaria se componía de jóvenes alegres, de humor festivo, capaces de burlarse hasta de su propia sombra, excusado es decir que aquellos *mentores* se divirtieron grandemente al reconocer los frutos del nuevo ingenio y que alentaron é *impulsaron* al herrador con los elogios más pomposos y entusiásticos.

Como el *interfecto* no estaba ya en condiciones mentales de poder apreciar el valor exacto de aquellas irónicas alabanzas, la pérfida semilla cayó en tierra feraz y dió sus naturales frutos en una abundancia que hubiera sido difícil de prever y aun de precaver.

Don José Pascual y Torres se fué agravando gradualmente en la locura poética, y cuanto más avanzaba por el camino literario que había de conducirle derechamente á la gloria, más se iba desprestigiando como veterinario; lo cual le importaba tres cominos, porque, como decía, su porvenir estaba *en otra parte.*

En vista de sus progresos *literarios,* de su creciente popularidad y de que, respondiendo á su abandono, le abandonaba su clientela, traspasó la tienda, en malísimas condiciones, y con ardiente vocación se consagró de lleno á la *literatura...*

¡Había hecho su suerte!

*
* *

Ya en libertad provisional y dueño de sus ac-

ciones, lo primero que hizo fué fundar un periódico, *La Aurora Boreal,* del cual sólo consiguió publicar el primer número... á causa de haberse vendido únicamente cinco ejemplares; fracaso que nadie se explicaba satisfactoriamente, porque el numerito en cuestión era una filigrana, una joya literaria de valor inapreciable. Siento de todas veras no poder ofrecer al lector una muestra de aquel único y *raro* ejemplar.

No se desanimó Pascual y Torres por su fracaso periodístico, y dirigiendo su mirada de águila hacia más amplios y dilatados horizontes, pensó en lo que piensan todos los maniáticos de su especie, en abordar el teatro, que es, según ellos, lo más fácil y lo que más cantidad de gloria (y metálico) proporciona.

Consultó el caso con los que él llamaba ya sus compañeros de letras, y ocioso es decir que éstos le animaron y le *empujaron* con más entusiasmo que nunca.

Con segura mano y con aquella su peligrosa facilidad trazó en pocos días, *como quien lava,* una comedia que ha llegado á ser famosa y que se titulaba *¡¡A la mar!!...* En seguida trató, como era natural y justo, de poner dicha obra en escena. Una previa lectura en el «Círculo artístico-literario» produjo verdadero frenesí. La opinión unánime fué de que había que llevar *aquello* á la escena, costase lo que costase.

Pascual y Torres empezó, como era de rigor en aquellos tiempos, por enviar su obra á la previa censura En la última página del ejemplar impreso de *¡¡A la mar!!...* que tengo á la vista, campea gallardamente el siguiente decreto:

«Examinada esta comedia, no hallo inconveniente en que su representación se autorice (si hay

algún teatro que la ponga en escena) con las supresiones hechas.

»Madrid 20 de Diciembre de 1867.—El censor de teatros, *Narciso Serra.*»

¡Narciso Serra frente á Pascual y Torres! ¡Qué tremendas ironías ofrece el Destino!... ¿Qué pensaría, qué diría aquel insigne maestro de poetas, ilustre autor de *Don Tomás,* de *La calle de la Montera* y de cien joyas más de nuestro Teatro, al leer *¡¡A la mar!!...?*

Al decir en su decreto «si hay algún teatro que la ponga en escena», seguramente no creía que lo hubiera. Lo hubo, sin embargo, en Málaga, como lo hubo en Madrid para estrenar la obra á que aludo más arriba. En la portada de *¡¡A la mar!!...* se lee lo siguiente:

«Estrenada en la noche del 21 de Mayo de 1868, en el teatro del Príncipe Alfonso, con *fervoroso,* entusiasta y *aplaudido* éxito.»

Ese estreno parece como que presagiaba la revolución... y la destrucción del teatro. Con efecto, la revolución no se hizo esperar... y el hermoso coliseo fué convertido en solar por un voraz incendio. No quedó allí piedra sobre piedra. Hubo teatro que puso la obra en escena, pero pagó bien caro su atrevimiento.

No se crea que estrenaron la obra del herrador (que había quitado el banco, llamado á más altos destinos) unos simples aficionados ó unos cómicos de la legua; nada de eso. Actuaba á la sazón en el citado teatro una excelente compañía de verso, é interpretaron *¡¡A la mar!!...* artistas tan reputados como Virginia Pérez, María Imperial, Julio Parreño, Enrique Martínez, Pedro Rico, Joaquín Barberá y el famoso Perico García, actor cómico de cuyo mérito se hacen lenguas cuantos le conocieron.

No podía decirse en aquel *trance* «á tal señor tal honor». Ni aquellos cómicos pudieron venir á menos, ni don José Pascual y Torres llegar á más.

¿Que cómo y por qué aceptó engendro semejante el director de la compañía del Príncipe Alfonso? Cediendo á la presión de fuertes recomendaciones que en modo alguno pudo desairar.

Sólo teniendo en cuenta que en Andalucía se vive en broma la mayor parte del tiempo, se explica hecho tan inaudito.

*
* *

El estreno de *¡¡A la mar!!*... hizo época en los fastos teatrales, fué un acontecimiento sin precedentes y sin solución de continuidad. Unicamente los que lo presenciaron (y entre ellos se cuenta el que esto escribe) pueden tener la visión exacta de lo que allí sucedió.

Baste decir que hubo versos con expresivas dedicatorias, coronas de flores y de ajos y palomas; que cayeron sobre el escenario en cantidad asombrosa toda clase de legumbres y hortalizas; que todo ello lo convirtió en *substancia* Pascual y Torres, el cual salió á escena llamado por el público más de cuarenta veces durante la representación y casi otras tantas después de ésta; que la concurrencia, enorme y regocijada hasta lo inverosímil, no cesó de reir, de aplaudir y de gritar un solo momento .. ¡La última vez que salió á escena el festejado autor le hundieron por un escotillón, fué á dar con sus huesos en lo profundo del foso y estuvo á pique de romperse una pierna!

La locura del público fué aquella noche superior á la del autor de la obra.

Un detalle curioso y cómico á la vez. El autor

entró en el teatro vestido de frac, y á la conclusión del estreno estaba de chaqueta... sin haberse quitado aquella prenda. En un rapto de alegría, un entusiasta *fervoroso* le había cortado los faldones, sin que él se apercibiera de la maniobra: tan confuso y regocijado estaba su ánimo... Unas horas después, cuando notó la *transformación* de su indumentaria, sonrió satisfecho y se encogió de hombros, como diciendo: «Que me quiten lo bailado.»

Tres noches consecutivas se representó *¡¡A la mar!!...* con el teatro llenísimo, con *fervoroso,* entusiasta y *aplaudido* éxito, como dice el ejemplar, siendo tan delirantes las ostensibles manifestaciones de la desatinada concurrencia, que el gobernador hubo de prohibir las representaciones por cuestión de orden público y ante el justificado temor de que Pascual y Torres no saliera vivo de las ovaciones que provocaba. No era infundado el temor de aquella autoridad, pues hubo un *entusiasta* que llevó su admiración hasta el extremo peligroso de disparar un *cachorrillo* junto al oido del autor...

No fué inmotivado, ciertamente, el frenético entusiasmo del público en el estreno y sucesivas representaciones de aquella singularísima producción. Lo de don Fulano Larrio, alcalde de barrio, lo de ver á Colsa en la Bolsa, pasar el rato con Benalato y otras *bellezas* de la comedia no ha mucho estrenada en Madrid, se quedan en mantillas si se comparan á la forma *sensible* de *¡¡A la mar!!* Como *eso* no se ha escrito nada. ¿Se quiere una prueba? Bastará con copiar aquí el monólogo con que empieza la obra.

Aparece Julia, sentada al lado del balcón, «dedicada con un bastidor á primores de su sexo», y dice:

¡Qué tarde
tan hermosa hace,
el céfiro suave
azulado celaje!
Del balcón distingo
la paseante reunión;
es domingo,
hay mucha animación.
¡Qué guapos mozos,
tan arrogantes y briosos!
¡Qué corceles
tan rápidos,
tan veloces!...
Mano á la labor,
mirada al salón.
¡A la labor, á la labor!
¡Cómo palpita mi corazón!

Y así, *por ese orden,* está escrita toda la obra. Dígase, en vista de la muestra, si hay motivo para el más frenético entusiasmo y hasta para el tiro con que fué obsequiado el autor. Todo lo merecía y todo era poco para premiar tan inimitable *labor.*

Inimitable he dicho, y no me vuelvo atrás. ¿El más hábil literato podría escribir, de intento, algo parecido á lo que dejo copiado? No, seguramente. Pues así, repito, está escrita toda la obra.

Además del monólogo transcrito, no resisto á la tentación de copiar un pequeño trozo de diálogo:

VIZCONDE. Deteneos,
¡bien mío!
no huir.
JULIA. ¿Caballero,
á estas horas,
quién os manda
venir?
VIZCONDE. ¡Mi frenesí!
JULIA. No basta. Nunca
os podré recibir.
VIZCONDE. Interin,
me vais hacer morir.
JULIA. Paciencia y sufrir.

Hasta en las acotaciones—si hubieran podido llegar al público durante la representación—hay motivo de franco regocijo. Véase la siguiente:

«Llaman á la puerta de enfrente. Beatriz abre y huye, *haciéndose un ovillo de confusiones,* sin saber por qué puerta escapar.»

Pero no escapa; se queda en escena, y dice:

¡Socorro, socorro!
¡Puf, el vizconde!

El cual vizconde se apresura á decir:

Dueña mía,
¿por qué huir?
¡A visitarte vengo
con sumo frenesí!

*
* *

La obra está dedicada á don Juan Valero y Soto, subsecretario que era entonces del ministerio de la Gobernación.

Para que se vea que el autor de *¡¡A la mar!!...* manejaba lo mismo el verso que la prosa, allá va el texto de la dedicatoria:

«Recibid, amigo mío, esta pequeña muestra de sincero afecto, tributo á la amistad, óbolo á las bellas letras; tiempo empleado y aprovechado en los ratos de ocio, que aunque la pequeña obra que os dedico carece de mérito literario, debe dispensarse, en cambio de observarse aplicación y aprovechamiento en afición á las artes, á lo bello, á las creaciones de Calderón, Moratín y tantos varones ilustres del suelo ibero.»

Persuadido del valor inapreciable de su comedia, y temiendo que se la robaran, estampó esta nota:

«Todo ejemplar que no lleve el timbre y la firma del autor, así como un signo de la imprenta (¿?) se declarará furtivo y se perseguirá ante la ley.»

Todos estos maniáticos invocan la ley para defender su derecho á la locura y para molestar á los que intentan volverles á la razón.

El autor de la disparatada comedia recientemente estrenada en Madrid, á que aludo repetidamente en este artículo, que *se apoya* en la ley para hacer que se representen sus esperpentos y para ocupar un espacio en los periódicos que tienen la imprevisión de nombrarle, no ha hecho otra cosa, en ese punto, que seguir las huellas de su digno antecesor don José Pascual y Torres.

Al día siguiente del estreno de *¡¡A la mar!!...*, un periódico de Málaga, creo que fué *El Amigo del Pueblo,* la emprendió con los actores y con el público, censurando agriamente el espectáculo grotesco de estreno semejante y diciendo, entre otras cosas, todas ellas razonadísimas, que era lamentable y vergonzoso que una ciudad culta y humanitaria se burlase tan despiadadamente de un pobre loco.

El *pobre loco,* por consejo de sus amigos, *compañeros* y admiradores, entabló querella criminal, por injuria y calumnia, contra el director de aquel periódico. Celebróse un juicio de faltas, y el juez municipal, contagiado del perpetuo humorismo de la tierra y de acuerdo con los amigos y partidarios del autor, condenó al periodista á diez años y un día de cadena, con lo cual Pascual y Torres quedó vengado, tranquilo y satisfecho.

Las bromas, pesadas ó no darlas, dice el refrán. Por broma se han estrenado en Madrid, que yo recuerde, *El garbanzo negro, El círculo de hie-*

rro, La noble y rica pastora, y últimamente la comedia á que tantas veces he aludido en este relato y cuyo título no he de estampar por las razones antedichas; por broma se estrenó en Málaga *¡¡A la mar!!...* y por virtud de esa broma perpetua, que deja de ser pesada para merecer el calificativo de vituperable, se alimenta, se mantiene y se perpetúa la raza de los maniáticos de la literatura.

Ya basta, señores bromistas. Si no por amor al prójimo, por obediencia á los más rudimentarios preceptos del buen gusto y del buen sentido, hay que poner formal empeño en atajar y extirpar de raíz, á ser posible, ese cáncer literario. Hay que acabar con los maniáticos de esa *especie peligrosa.*

X

Los "poseídos,,

Claro está que no me refiero á los *posesos,* es decir, á los *tentados* ó poseídos del demonio, ni creo en ese siniestro personaje, ya de capa caída, con el cual han atemorizado y aun atemorizan á los fanáticos, que además son pobres de espíritu: la estúpida leyenda de Carlos II, *El Hechizado,* arrancaría hoy una carcajada universal.

Voy á referirme á los cómicos que *se poseen* de su papel hasta el punto de convertir—por lo que á ellos se refiere—la ficción en realidad.

He conocido varios casos y tengo referencias de otros muchos. Por eso leí sin la menor extrañeza la noticia de que en El Ferrol, representándose un drama gallego, el protagonista, «poseído fieramente de su papel», dió una puñalada en un hombro al actor Federico Lago. Una puñalada auténtica, *efectiva,* real... No es la primera vez que eso sucede, y creo que no será la última.

Ha habido también, y el hecho ofrece la mayor *sinceridad,* quien se ha herido á sí propio—con toda la realidad de la vida—al simular que se hería cuando lo indicaba el diálogo, y quien ha dado palos y bofetadas de verdad (en algunos de estos

casos la sinceridad es discutible), continuando después la gresca entre bastidores con el mismo ardor y el propio realismo.

*
* *

Hay dos clases de actores, especialmente en el género netamente dramático. Unos, que logran separarse, aislarse como si dijéramos, del carácter que interpretan, consiguiendo, sin embargo, *convencer* al espectador y llegando al efecto apetecido de convertir la ficción en realidad, y otros que, por el contrario, para causar el mismo efecto, se identifican de tal modo con la fingida situación, que lloran ó ríen, gozan placeres ó sufren desdichas, como si realmente les sucediera aquello que representan.

Los primeros son, á mi juicio, los verdaderos artistas. Los segundos, los que *se poseen* hasta la completa identificación, necesitan, para estar en lo justo y obtener el aplauso del público, que el papel encaje en su temperamento, en su manera de sentir y hasta en sus condiciones *estéticas*. Y aun así no siempre obtienen el resultado apetecido; se da frecuentemente el caso de que el actor «que se queda fuera», que finge sensaciones y estados del alma que está muy lejos de sentir, produce mayor efecto y entusiasmo mayor que el que *se entrega* por completo y funde su individualidad en el personaje que le han encomendado.

Se explica lógicamente ese resultado artístico. El primero es siempre dueño de su pensamiento y de su voluntad, es crítico de sí propio, vigilante y desapasionado, y como conserva en todos los instantes la necesaria serenidad de juicio para observar y medir el efecto que produce, atempera y dirige sus facultades forzando ó atenuando la nota

hasta obtener el fin que se propone. El otro, el que entra en la situación de la obra como en la suya propia, puede ofuscarse fácilmente, y una vez ofuscado, estropear, sin darse de ello cuenta, la situación que *más ha sentido*. Que no siempre la verdad es viva encarnación del Arte.

Por tal motivo, y por otros que no son de este momento, la *verdad absoluta* que algunos buscan y exigen en los escenarios de los teatros es sueño irrealizable.

Á propósito de la *verdad absoluta* en la escena, cuentan del célebre actor Fernando Ossorio la anécdota siguiente:

Tenía en cierta ocasión que representar un papel dificilísimo, *corto* y *ancho*, uno de esos papeles que parecen insignificantes por su poca extensión, pero en los cuales un actor de talento consigue el triunfo con un par de gestos y cuatro frases bien dichas. Tenía que presentarse en escena cansado, rendido, jadeante y sin poder casi articular palabra, á causa de faltarle la respiración, por haber recorrido velozmente una larga distancia, y daba trabajosamente, con las pausas que le imponía su estado físico, el importante recado que traía. Tal era la situación.

Para sorprender al público con la *verdad absoluta* que pedía el caso (y con la cual soñó siempre aquel actor), media hora antes de salir á escena comenzaba á dar carreras por el foro y á subir y bajar precipitadamente la peligrosa escalera que conduce al telar. Cuando el traspunte le daba la salida y se presentaba ante el público en aquel estado y declamaba *en parte* con las pausas y la dificultad que requerían su cansancio y su agitación, causaba un efecto maravilloso, mágico, y obtenía una ovación delirante.

—Es la verdad misma—decía el público entusiasmado.

¡Y tan verdad como era!

Como la obra se hizo varias noches (principalmente por el hecho de aquella escena), sucedió que á la cuarta ó quinta representación, una noche recargó Ossorio de tal suerte aquella *preparación de la verdad* y se fatigó de tal modo, que salió á escena y en unos cuantos minutos no pudo, aunque lo intentó muy de veras, decir una sola palabra de su papel. Y como la escena no podía *estar parada* hasta que el actor se *recobrase,* el efecto fué contraproducente y negativo.

El público creyó que el actor se había indispuesto repentinamente. Cuando se supo la verdad, el desencanto fué tremendo.

¡Cualquier espectador podía llegar á aquella situación por el mismo procedimiento!

Hubiera tenido mucho más mérito que Fernando Ossorio hubiese sabido fingir aquel cansancio, hasta el extremo de que el público lo tomase por verdadero. Sobre ser su trabajo más artístico, no se exponía á percances como el que queda referido.

Al ponerse en *situación* del modo que lo hacía, Fernando Ossorio era lo que pudiéramos llamar un poseído condicional y consciente.

***

El primer poseído de nuestros actores, poseído de verdad, sin trampa ni cartón y sin darse de ello remota cuenta, ha sido el malogrado y eminente actor Rafael Calvo, espíritu caballeresco, exaltado y belicoso hasta la exageración.

Cuando se anunciaba *El trovador* ú otra obra cualquiera, en la cual Rafael Calvo tuviera que

andar á estocadas con los comparsas, no se encontraba uno para un remedio, aunque se pagasen á peso de oro (se entiende de los que habitualmente se dedican á esa ocupación). Era preciso buscarlos entre los desconocidos y los incautos. Entre los comparsas *profesionales* había corrido la voz como la pólvora, y se negaban resueltamente.

¿Qué voz era la que había corrido como la pólvora? Sencillamente que el gran actor cuando reñía con ellos en escena los acuchillaba sin piedad, habiendo *ya* herido y lastimado á unos cuantos.

Y era la verdad. No había producido heridas de consideración, porque las espadas que usaba no tenían filo ni punta; pero las contusiones eran morrocotudas

En cuanto se veía con la espada en la mano y en presencia de sus *enemigos* (los que por ser partidarios del conde cobraban á dos reales por cabeza), se olvidaba de la ficción escénica, creía que que le sucedía aquello *realmente* y procedía con la *lógica* adecuada al caso. Y como era un buen tirador, y aquellos infelices no sabían por dónde andaban ni lo que tenían en la mano, el resultado era una paliza soberana.

Más de una vez le ocurrió quedarse solo en escena al principio de una riña, porque los comparsas, en cuanto se apercibían de que don Rafael tiraba á dar—y daba de firme—, apretaban á correr como alma que lleva el diablo, lo cual producía al actor grandísima extrañeza. No se explicaba aquella *prudente* retirada. ¿Por qué huían?

Otras veces, los comparsas que habían ensayado por la tarde se guardaban muy bien de acudir por la noche á la representación. Porque es de advertir que Rafael se *poseía* hasta en los ensayos.

Su hermano Ricardo, que también tiraba dies-

tramente, haciendo con él el papel de Luis Mejía, en *Don Juan Tenorio,* cuando llegaba la riña del cuarto acto tenía que defenderse *de verdad,* y muchas veces se echaba al suelo antes de tiempo, dándose por muerto ante el justificado temor de llegar á la realidad misma, ó cuando menos de sufrir un testarazo *regular*.



Era mucha nerviosidad la de Rafael Calvo. Su primo Ricardo Guerra, discreto y notable actor que en la leyenda trágica *En el seno de la muerte* hacía el papel de Berenguel, estaba materialmente acribillado á tajos y mandobles: lo tenía que matar todas las noches al final del primer acto. Y como el almogávar Berenguel antes de morir tenía que defenderse de don Jaime (Rafael Calvo), ahí, en la riña, entraba la paliza.

Recuerdo que una noche, á primera hora, estando yo en el cuarto de Rafael mientras éste se vestía, entró su primo Ricardo, vestido ya de Berenguel, y entre enojado y cariñoso le habló de esta suerte:

—Oye, Rafael; te lo he dicho varias veces y te lo vuelvo á repetir: hazme el favor de no *apretar* tanto en el momento de la riña. Te *entusiasmas* demasiado y me lastimas casi siempre... y aun estoy por borrar el casi. Anoche, sin ir más lejos, me has dado un golpe que, si hubiera sido de filo, me divides. Estoy hecho un San Lázaro, y no puedo dar á mi papel el carácter de hombre fiero y valiente que ha marcado el autor, porque en cuanto empiezas á decir aquello de

Pero mal rayo te parta
y partido te confunda,

sé lo que me espera, veo que la paliza está cerca y me echo á temblar... ¡Modérate, hombre, modérate!

Rafael lo miró con asombro, como si le diera una noticia extraña, y hubo de contestarle:

—¿Sí? ¿Te he lastimado? Lo siento de veras.

—Más lo siento yo.

—No sé cómo habrá sido eso. Me fijaré, pondré cuidado. La espada, de propósito, es un hierro viejo que ni pincha ni corta.

—¡Esa es mi suerte! Por eso estoy vivo.

—En fin, ya sabes que á veces no me doy cuenta...

—¿A veces?... Eres muy modesto.

—No exageres.

—Si me vieras este costado, comprenderías que aun me quedo corto en lo que digo... ¡Modérate, hombre, modérate, por Dios!

En esto llegó el traspunte á preguntar si empezaba; Rafael le contestó afirmativamente, y Ricardo Guerra, que aparecía momentos después de levantarse el telón, salió del cuarto con la triste resignación del que lucha sin esperanza contra lo imposible.

Aquella noche precisamente fué más que nunca extremado el rigor del conde de Argelés con el pobre almogávar que muere al final del primer acto.

Guerra podía decir con sobrada razón, al caer á los pies de don Jaime: «El que muere descansa.»

* * *

El insigne y genial actor Antonio Vico, nunca bastante llorado, era el polo opuesto de Rafael Calvo. En las más dramáticas y difíciles situaciones de las obras de mayor importancia, era dueño

absoluto de sus facultades mentales, con independencia de su labor escénica, trabajo dúplice que parece imposible y que él realizaba, sin embargo. Mil veces lo demostró.

Exteriorizando los más hondos y tiernos sentimientos, ó las pasiones más exaltadas, vivas y tempestuosas, por dentro estaba sereno y frío, como si aquello no fuera con él y como si no hiciera nada de particular. Era, pues, de los que consiguen separarse del personaje que interpretan y ser, como queda dicho, un espectador más.

Era hombre ocurrente, agudo, ingenioso y de humor festivo, aun en medio de sus más grandes crisis y de sus mayores tribulaciones, que algunas tuvo. Pero hallándose en él

lo cómico y lo grave confundidos,

que dijo Becquer, se resolvían invariablemente en uno nota alegre, irónicamente humorista cuando más.

Más de una vez, cuando por virtud de su talento excepcional y de su inspiración soberana, ponía en elevada tensión los nervios del público, haciendo vibrar todas las cuerdas del sentimiento, los hombres sobrecogidos y las mujeres llorosas; cuando el entusiasmo llegaba á su colmo, Vico le decía una agudeza ó una ingeniosidad en voz baja al actor que estaba con él en escena, ó se acercaba disimuladamente á una caja de bastidores y nos la decía á los amigos que desde allí presenciábamos la representación; agudeza ó ingeniosidad que provocaban la risa del que las oía. Y una vez dichas, volvía á entrar en la situación con la misma facilidad que había salido de ella y á producir el efecto que deseaba. ¡Asombrosa facilidad!

En el hermoso y célebre drama titulado *Los amantes de Teruel,* que era de las obras que mejor interpretaba, en una de sus más culminantes situaciones, en la llamada escena del árbol, cuando unos bandoleros atan al tronco del mismo á Diego Marsilla al objeto de que no tuviese tiempo de evitar la boda de Isabel, llegaba Antonio Vico á un grado verdaderamente portentoso de sublimidad dramática: expresaba la desesperación, el dolor y la ira de tan trágica manera, que producía entusiasta delirio en el público, subyugado y estremecido ante el genio poderoso del preclaro artista. Pues bien; en aquella tremenda situación, cuando gritaba con voz estentórea é iracunda:

Infames bandoleros
que me habéis á traición acometido,

y en la sala estallaba un aplauso ruidoso, prolongado y ensordecedor, Diego Marsilla, digo, don Antonio, empleaba el tiempo en decir, por lo bajo, alguna frase cómica reñida de todo en todo con la situación del drama, y que producía gran regocijo en los que le escuchaban. En seguida volvía á la ficción escénica, y aquellos gritos de «¡Padre! ¡Padre!» ponían el vello de punta á los espectadores y resurgía el aplauso formidable y atronador. ¡Era mucho hombre y mucho actor!

Vico se hacía aplaudir siempre que quería y donde se le antojaba, en el pasaje más sencillo y en la frase más pálida é inocente, con un gesto, con una inflexión de voz, con algo inexplicable é incomprensible, y que era el secreto de su arte sugestivo, sublime y poderoso. Era un verdadero genio de la escena.

***

Emilio Mario, primer actor, director y empresario del teatro de la Comedia durante muchos años, era lo que pudiera llamarse un poseído *intermitente*: se *poseía* sólo en ciertas y determinadas ocasiones.

Los estrenos de importancia constituían su más grave preocupación, preocupación que se explica teniendo en cuenta que, además de su papel, que desde luego era el más difícil, tenía que estudiar la totalidad de la obra para ponerla en escena.

Desde que empezaba á ensayar una de esas obras que se salen del carril ordinario, las cuales no se pueden abordar por el camino trillado de los procedimientos usuales, empezaban asimismo á dibujarse en Emilio Mario los síntomas característicos de su nuevo estado.

Mostrábase menos comunicativo que de costumbre y á veces caía en un insimismamiento taciturno y displicente que agriaba un tanto su carácter, de ordinario tranquilo y apacible.

A medida que avanzaban los ensayos se iban acentuando aquellas manifestaciones por manera ostensible. Su retraimiento era completo y absoluto, aun viviendo, como vivía, entre la actividad y el bullicio de un teatro. No vivía más que por y para la obra nueva. Encerrábase en un largo y laborioso monólogo mental, y de él no salía. Por las noches, en el llamado saloncillo de autores, donde se reunían buen número de éstos, de actores y de *amigos de la casa,* don Emilio apenas hablaba una que otra palabra, y eso para contestar la pregunta de algún indiscreto, más que indiscreto poco enterado de la situación. Los íntimos sabían que hasta después de *aquel* estreno no era prudente conversar con Mario ni distraerle en ningún sentido.

En aquel actor ilustre el periodo de gestación era largo, difícil y silencioso.

En los últimos ensayos, ya con la fiebre del estreno y dando los últimos *toques,* era completamente impenetrable é inabordable. Otra particularidad: las pocas palabras que se le oían durante dicho período, parecía como que sonaban de modo distinto al que ordinariamente empleaba en la conversación, y su actitud, su porte y su ademán variaban también, como si buscasen la armonía con aquellos nuevos acentos de su voz.

Llegaba, por fin, la noche del estreno, el momento de dar la batalla, de ir á la piedra de toque. Mario entraba en su cuarto lo menos hora y media antes de la señalada en el cartel para empezar la función, y principiaba á vestirse despacio, muy despacio, con una lentitud abrumadora.

La cuestión de indumentaria la tenía bien meditada y rara vez cambiaba una sola prenda. Sus vacilaciones estaban en la manera de *caracterizarse:* se pintaba y se despintaba varias veces, hasta que daba, por fin, con el tipo que se había imaginado. Durante esa pacienzuda labor, mutismo absoluto, silencio completo: él y su criado (que á la vez era su peluquero), parecían dos autómatas que se movían mecánicamente. Si por acaso entraba en el cuarto una de esas personas con las cuales no se tiene confianza y el silencio ante ellas parece grosería, don Emilio, que era hombre muy bien educado y correctísimo, pronunciaba algunas palabras, las puramente indispensables; pero no era el don Emilio de siempre, ni en su voz, ni en su gesto, ni en su actitud: era otro hombre, era el personaje que iba á representar, dentro del cual se había metido, anulando totalmente su personalidad. Estaba, pues, poseído de su papel mucho antes de salir á la escena, y lo representaba ya desde su mismo cuarto.

Llegaba el traspunte y preguntaba: «¿Puedo empezar?» Mario le contestaba afirmativamente con una inclinación de cabeza, é inmediatamente se dirigía al escenario, sin perder un momento la actitud y el gesto adoptados. Se presentaba ante el público, y no era el actor Emilio Mario, sino sencillamente el personaje de la obra que representaba.

No he conocido ningún otro actor de tan varias aptitudes, ni recuerdo haberle visto dos papeles iguales, por semejantes que fuesen entre sí. Más de una vez se ha dado el caso de tardar el público un rato en conocerle, al presentarse en una obra nueva, aquí donde era tan popular y donde le conocían hasta las piedras.

Cuando la obra nueva llevaba algunas representaciones, Mario volvía á ser el de siempre, en su cuarto, en el saloncillo ó en donde se encontrase, bien que en la escena siguiera—al menos aparentemente—dentro del personaje que representaba. Pero dejaba de ser el poseído de todos los momentos: la *obsesión* había pasado... hasta nueva ocasión.

*
* *

Podría citar otros muchos casos de poseídos, en sentidos diversos; pero ya no lo consienten los límites de este artículo, ni acaso la paciencia del lector. Son muchos, tantos, que no pueden contarse, como dice el galán joven de cierta comedia.

Debo consignar, no obstante, para concluir, que hay una infinidad de cómicos poseídos... de que son muy buenos.

En lo cual ¡ay! se equivocan lastimosamente.

XI

La propiedad literaria

De la época del conde de San Luis para allá (me refiero al padre del actual gobernador de Madrid), la propiedad intelectual, en lo que al teatro se relaciona, no era tal propiedad, legalmente hablando, pues no estaba garantizada por las leyes, y empresarios y libreros hacían mangas y capirotes de las comedias, pagando por representarlas é imprimirlas lo que les parecía, cuando pagaban algo. Baste decir, entre otros muchos casos que pudiera citar, que don Manuel Bretón de los Herreros, uno de los más insignes autores del siglo XIX, no pudo vivir del producto de sus obras. Una de sus mejores y más famosas comedias, *Un novio á pedir de boca,* le produjo... ¡mil quinientos reales! No era pedir de boca, ni mucho menos, el oficio de autor dramático en la época mencionada.

El citado conde de San Luis, de grata memoria para los autores, siendo ministro de Fomento puso término á tan cruel injusticia, trazando y haciendo promulgar la ley de propiedad intelectual, fijando y reglamentando los derechos del autor. Fué aquella una redención que nunca le agradeceremos bastante, aunque nuestra gratitud sea eterna.

Como aquel gobernante no pudo prever que andando el tiempo hubiese teatros *por horas*, de ahí que al establecerse éstos reinase verdadera anarquía en lo tocante al cobro de derechos de representación, pues la ley del conde de San Luis sólo fija el tanto por ciento de la totalidad de la entrada en los teatros de función entera, que eran los que existían al promulgarse dicha ley.

***

Por aberración inexplicable é irritante contrasentido, en el teatro todo se paga con gusto y sin regatear... menos lo que corresponde al autor dramático. Eso duele siempre. La obra es la base del espectáculo, y por lo mismo, es lógico suponer que para los empresarios la primera atención fuese pagar con gusto y espléndidamente el trabajo del autor, toda vez que ese trabajo es lo fundamental y sin él no hay espectáculo posible. Pues no señor. La resistencia, la morosidad y la rebeldía, son eternas. ¿Explicación de hecho tan inaudito, de injusticia tan manifiesta? No se encuentra, no la hay seguramente. Eso ocurre *porque sí*,

> por lo mismo que es valiente
> la española infantería.

Hay un concepto equivocado de la propiedad literaria, y eso parece que está en la masa de la sangre. Es posible que crean que escribir comedias es cosa facilísima, que las escribimos por gusto y recreo del espíritu, que con ese recreo y ese gusto estamos pagados y que vivimos del aire, como los camaleones.

No son tan sólo los empresarios los que así piensan. La generalidad de las gentes concede poqui-

sima importancia á la propiedad intelectual. Un ejemplo de los mil que se ofrecen á diario: siempre que se realiza una función de beneficio, lo primero que se le ocurre al beneficiado es *rogar* á los autores de las obras que se han de representar que le *perdonen* los derechos de representación; *sablazo* que los autores se dejan dar sin la menor resistencia, siendo cómplices amables de su propio daño. Jamás se les ocurre á esos beneficiados acudir con la misma pretensión á la fábrica de luz eléctrica, á los músicos, al archivero, á las dependencias ni á ninguno de los que prestan su trabajo para la realización del espectáculo. Sería una indiscreción y una ridiculez, perfectamente inútiles. El autor es otra cosa: con ese se *atreve* todo el mundo, y es el único que en los beneficios sale perjudicado.

En cierta ocasión, hace veintitrés años, me dijo la saladísima actriz Balbina Valverde:

—Escríbame usted un monólogo. Aunque aquí en Lara dé menos que una pieza, como lo haré siempre que me llamen para una función de beneficio, á la larga le dará á usted mucho más.

La cosa era lógica y sencilla. Lo escribí, lo estrenó, gustó mucho, dicha actriz lo ha hecho en casi todos los beneficios en que ha tomado parte... Y esta es la hora en que, aparte las representaciones del teatro Lara, no he cobrado una sola representación: siempre he tenido que *perdonar* esos derechos. Y nunca me perdonaré haber escrito el tal monólogo.

***

Con tales antecedentes (que se pierden en la noche de los tiempos), con la resistencia pasiva y tenaz de los empresarios de todas las épocas, y teniendo en cuenta lo que sucede hoy, figúrese el lector, si

puede, lo que sucedería al establecerse los primeros teatros *por horas,* sin haberse legislado nada sobre el particular y sin sociedad de autores.

Imperaba, como digo, una verdadera anarquía. Cada teatro pagaba lo que le venía en gana al empresario, se hacían contratos parciales y accidentales entre las empresas y determinados autores; en unos teatros se pagaban derechos de estreno y en otros no, había competencias y *pujas* risibles y perjudiciales que borraban el espíritu de compañerismo, y ocurrían, en fin, las cosas más peregrinas y estupendas.

El resultado de todo ello era que se pagaba muy poco y muy mal.

Para dar ligera idea de aquel estado de cosas, citaré un caso originalísimo que me ocurrió con uno de aquellos empresarios.

Llevé una piececita (mi primera producción escénica) á un salón-teatro que por entonces (1874) estaba muy en boga. El hecho sencillísimo de ser yo redactor de un periódico de importancia que había hecho algunos favores á aquel teatro, motivó que mi obrilla se leyese apresuradamente y que fuese admitida sin violencia y sin dilación. Pronto comenzaron los ensayos y todo iba como una seda.

Y aquí entra lo raro, lo anómalo, lo que á primera vista parece inexplicable. El día del estreno, terminado el ensayo general *con todo,* me llamó el empresario á la contaduría, y sin preámbulo y sin preparación, me espetó la pregunta siguiente:

—¿Usted quiere cobrar treinta reales por representación, ó treinta y cinco?

Lo miré asombrado, no sin cierto temor, creyendo que se había vuelto loco. Semejante pregunta autorizaba tal suposición.

—Eso no se pregunta—contesté sonriendo—. Si

yo lo he de decidir, treinta y cinco, desde luego, y más si podemos pasar de esa suma.

—No podemos.

—¿Y no hay derechos dobles en las tres primeras representaciones?

—No señor, puesto que las representaciones no son dobles.

—¡Lógica admirable! De todas suertes es inexplicable su pregunta.

—Por el contrario, tiene sencilla y lógica explicación. Y es la siguiente: si usted cobra treinta reales, la *claque* aplaudirá la obra, la *jaleará,* le llamará á usted tres veces á la escena, y en suma, *hará* un éxito brillante y extraordinario; pero si cobra usted treinta y cinco, estrena usted *á palo seco,* no habrá *claque* que le aplauda, y la obra, por tanto, será entregada al público para que éste haga de ella lo que quiera.

—Ahora lo comprendo todo, y estoy verdaderamente encantado. ¡De modo que aquí se facilitan éxitos á cinco reales! No sabía que la gloria, garantizada de antemano, estuviese tan barata.

—No se burle usted; este es un negocio como otro cualquiera. Conque usted dirá: ¿treinta ó treinta y cinco?

—Me acojo al término medio, entre *el treinta y cuarenta.* Sea el treinta y cinco, ya que no podemos pasar de ahí. Aun sin esa diferencia que usted señala, yo le hubiera rogado que prescindiéramos de la *claque* en esta ocasión. No tengo nada que perder, literariamente hablando: se trata de mi primera obra y quiero ir á la piedra de toque, para que el público, sin *ayuda* ni sugestión de nadie, me diga si sirvo ó no sirvo para el caso, cosa que no podría saber de modo cierto con el concurso de la *claque.*

—He cumplido con mi deber y salvo mi responsabilidad—concluyó el empresario poniendo término á nuestra entrevista y saliendo de ella y de la contaduría poco satisfecho.



Fuese porque cundiera entre los concurrentes al estreno la noticia de mi heroica determinación y vieran que no tenía en aquel trance más amparo que el de las buenas almas; ya porque les dispusiera á la benevolencia el anuncio de que aquella era la primera producción de un joven escritor, ó realmente porque les gustase (y ya se sabe que de gustos no hay nada escrito), el hecho fué que aplaudieron la obra y que me llamaron dos veces á escena (una menos que me hubiera llamado la *claque).* Ignoro si en voz baja me llamarían alguna otra cosa.

El título era algo cursi: *Escuela de amor.* No así la piececita, que era mucho más cursi que el título y de un candor infantil. Tomaron parte en su representación, entre otros artistas ya fallecidos en su mayoría, Mesejo, padre, y Pedro Ruiz de Arana.

Aunque la obrilla alcanzó diez y ocho representaciones consecutivas, con el mismo satisfactorio resultado de la primera noche, número que en aquella época era señal evidente de un buen éxito, por un secreto instinto que yo abrigaba de la *maldad refinada* de aquel mi primer ensayo, no quise dar el manuscrito á la imprenta, determinación que algún tiempo después me pareció prudente, saludable, discreta y hasta sabia.

¡Qué público tan angelical el de entonces... y cómo cambian los tiempos!

Desde entonces he creído siempre que si el público se equivoca alguna vez es en favor del autor.

Tan *satisfecho* quedé de aquella mi primera prueba, que no volví á escribir comedias hasta cuatro años después, estando voluntariamente todo ese tiempo *observando juego* y viendo pelar las barbas del vecino.

***

Hacía un año que había yo vuelto á la palestra, y corría el de 1879. Los teatros *por horas* crecían como la espuma. Además de Variedades, Martín, el Salón Eslava y algún otro que no recuerdo, pronto habría uno más, pues á la sazón se estaba construyendo el teatro Lara.

Una tarde que salía de tomar café en el Inglés, de la calle de Sevilla, me encontré de manos á boca con don Mariano Pina (padre de Pina Domínguez), cuyo señor, que era entonces un autor muy en juego y muy aplaudido y hombre temible en sociedad por la agudeza de su ingenio y lo acerado de su sátira, me habló de esta manera:

—Oiga usted, Fulano. Vengo pensando que estamos dejados de la mano de Dios y que somos una gente *imposible*... Y además unos....

—¡Don Mariano! Eso ¿me lo dice usted ó me lo cuenta?

—Sí señor, una gente *imposible,* y además...

—¡Mucho ha tardado usted en averiguarlo!

—Todos los gremios se asocian para defender sus intereses, en tanto que nosotros andamos cada uno por nuestro lado. No sólo no nos preocupamos por el interés común, sino que nos hacemos la guerra los unos á los otros. Y es preciso que concluya esta *guerra civil* que nos perjudica, nos desprestigia y nos...

—Le desconozco á usted... Por lo visto, no quiere usted que los hombres, y sobre todo los hombres de letras, procedan como tales. Pero en fin, ¿qué le mueve á hablar de ese modo?

—Va usted á saberlo. Ya hay muchos teatros *por horas,* pronto habrá uno más, ese que están construyendo en la Corredera de San Pablo; y como esos teatros pagan lo que quieren, y lo que pagan es una miseria, es preciso, indispensable, que nos reunamos los autores y acordemos una tarifa fija para cada uno de ellos. Ya que no hay nada legislado sobre el particular, legislemos nosotros, puesto que se trata de nuestros intereses. Y de acuerdo con los editores—si esto es posible—, prohibamos el repertorio y comprometámonos á no dar obras nuevas á los empresarios que se nieguen á aceptar las nuevas tarifas.

Todo este razonamiento lo intercaló don Mariano profusamente, con las más *pintorescas* interjecciones; y yo convine con él en que tenía muchísima razón y en que había hablado como un libro. El se encargó de hablar del asunto á los conspicuos de la clase, yo me encargué de ver y de soliviantar al elemento joven, y al cabo de algunos días ya habíamos nombrado una comisión, y se había impreso una circular por la cual se convocaba á todos los autores, editores y propietarios de obras á una reunión general para tratar asuntos de gran interés.

De aquella conversación á la puerta del Inglés entre don Mariano Pina y un servidor de ustedes, puede decirse que nacieron algunas de las tarifas que hoy rigen con las necesarias modificaciones.

***

El insigne compositor don Mariano Arrieta era entonces director del Conservatorio, y á la primera indicación nos cedió amablemente un gran salón del mencionado centro de enseñanza para que en él pudiéramos reunirnos, constituyéndonos en *asamblea legislativa*.

Nos reunimos, en efecto, y entonces, como sucede ahora y sucederá siempre—no sé por qué—, faltaron á la cita algunos profesionales y concurrieron muchos caballeros que tenían tanto de autores dramáticos como yo de astrónomo, y he de advertir que no sé una palabra de lo que ocurre de tejas arriba.

Entonces, como en otras ocasiones, no hacía yo más que preguntar al compañero que tenía más cerca:

—¿Quién es aquel que acaba de entrar?

—Creo que se llama Fulano de Tal.

—No conozco ese nombre. ¿Qué ha escrito?

—No lo sé.

Este diálogo se repetía frecuentemente. Aquellos sabidos versos que dicen:

ni están todos los que son
ni son todos los que están,

encajaban allí perfectamente. ¡Siempre la misma historia!

Nos presidió el ilustre prócer y eminente literato marqués de Molins, con una amabilidad y una paciencia de que hay pocos ejemplos.

El amplio salón estaba rebosante de autores... y de *los otros*. Abierta la sesión y expuesto sencilla y claramente el objeto de la convocatoria, se abrió discusión sobre tema tan interesante.

Y empezó Cristo á padecer... Porque empezaron las divagaciones kilométricas, impertinentes y bal-

días de unos cuantos señores que jugaban á la oratoria, tal vez con el propósito de *ensayarse* para el Congreso ó el Ateneo, pero sin que les importara un ardite aquel para nosotros asunto capitalísimo. Y no había medio de llevarlos á la cuestión ni de hacer que callaran.

Un señor que había estrenado, por junto, una zarzuela en tres actos en el teatro de Jovellanos, y cuya zarzuela no pudo pasar de la primera noche, *se arrancó* con un discurso *enérgico y entonado,* que llevaba trazas de no concluir en toda la tarde.

Cuando más arreciaba en su manía el fogoso *orador,* don Mariano Pina, que estaba sentado á mi vera, me dijo al oído, con acento indignado:

—Pero ¿qué le importará todo esto á ese... si él no ha de cobrar jamás una peseta?

Cuando, apremiado por los campanillazos y amonestaciones de la presidencia —excesivamente tolerante—, se sentó *por fin* el autor de la zarzuela malograda, se levantó otro señor, cuyo nombre no recuerdo, que no era autor de nada, el cual, á título de sobrino de Bretón de los Herreros, según nos dijo, se entró tierra adentro por una disertación *latera* é interminable acerca de la vida y milagros de su tío desde que iba á la escuela, y de las vicisitudes y alternativas por que pasan, en general, los autores dramáticos, sin contar, por modestia sin duda, el *ratito* que nos estaba dando. El tema del calvario de los autores podía ser interesante (aunque no ameno tratado por él), pero resultaba completamente fuera de lugar en aquella ocasión.

Nos parecía mucho más insufrible que el autor de la zarzuela malograda, y ya se oían algunos bostezos y rumores significativos, acompañados de toses más significativas aún, cuando el marqués de

Molins, sonriendo amablemente y con la cortesía y la dulzura proverbiales en él, y que constituían el fondo de su carácter bondadoso, después de un campanillazo también suave y á modo de prudente aviso, hubo de decirle:

—Señor Fulano: permítame su señoría una ligera indicación. El hecho de que su señoría sea pariente más ó menos próximo del ilustre Bretón de los Herreros, no debe ser motivo bastante para que pasemos aquí toda la tarde sin acordar lo que deben de pagar los teatros *por horas*.

Un aplauso cerrado acogió estas discretas palabras del presidente, y el sobrino de Bretón (parentesco que muchos ponían en duda) vióse forzado á guardar silencio.

Y entramos resueltamente en la discusión práctica del asunto, motivo de nuestra reunión. Ya era hora.

***

Hubo—¿y cómo no, en esta tierra clásica de los oradores?—empeñada controversia, de la cual surgió un incidente personal que pudo tener consecuencias desagradables. He aquí su iniciación y desarrollo:

Estaba entre nosotros un editor, el más fuerte y rico y osado de los editores de aquella época, que con diabólica habilidad y aparentando cosas distintas hacía la causa de los empresarios, invocando con fervor la libertad individual. Por entonces se dijo, no sé con qué fundamento, que aquel editor hacía una ruinosa competencia á los autores, ofreciendo *secretamente* las obras de su propiedad, que eran en gran número, mucho más baratas que las del resto del repertorio general.

No sé lo que había de cierto en tan grave acu-

sación. Lo que sí puedo asegurar, y lo recuerdan los autores de mi época, es que las obras de *aquella* galería se hacían mucho, tal vez demasiado.

En aquella reunión *nuestro hombre* enderezaba sus propósitos á dejar abierta alguna callejuela por la cual pudieran los empresarios evadir, en cierto modo, el cumplimiento de los acuerdos que íbamos á tomar.

Un autor dramático, bastante bueno, aunque más literato que autor, hombre extraordinariamente agradable y simpático y que hoy es título de Castilla, llevaba tenazmente la contra al editor, sin tener para nada en cuenta, como era lógico, que *aquel señor* administraba sus obras... por la módica comisión del veinte por ciento en provincias y el cinco por ciento en Madrid.

Al editor le pareció, sin duda, inexplicable é inconcebible que su *administrado* le contradijera, y sin encomendarse á Dios ni al diablo, en el calor de la improvisación, dió á entender claramente, en plena asamblea, que aquel autor no tenía autoridad para llevarle la contraria, porque... le debía dinero. No lo dijo en esta forma precisamente, pero todos lo entendimos así, como si se hubiera expresado sin eufemismos y sin rodeos. Tampoco dijo que *le sacaba* el dinero que prestaba al doce por ciento de interés, aunque todos lo sabíamos, los más por triste experiencia.

No había acabado el imprudente de soltar la ofensiva especie, cuando el autor aludido se lanzó como una fiera sobre su agresor de palabra para agredirle de obra. Yo pude sujetar, con gran trabajo, al ofendido y enfurecido compañero, otros amigos me ayudaron, y por fin pudimos evitar, no sin esfuerzo, que se pegaran aquellos dos hombres... ó que el *uno* le pegara al *otro*.

Como la ventaja del autor sobre el editor era evidente, don Mariano Pina me regañó en voz baja por mi prontitud en sujetar al autor. ¡Era mucho hombre don Mariano! Y muy simpático, después de todo.

Cuando se hubieron calmado relativamente los ánimos, reanudóse el debate, y después de otros varios incidentes sin importancia, cuya enumeración haría interminable este artículo, pudimos resolver el asunto, fijando y acordando las nuevas tarifas. Según éstas, Variedades y Lara (éste próximo ya á su inauguración) pagarían cuatro duros por acto de comedia y seis de zarzuela, y el doble las tres primeras representaciones de las obras nuevas; y Martín y Eslava (éste era todavía un salón) tres y cinco, respectivamente, y la misma condición respecto de las obras nuevas. En aquel momento me acordaba yo de mi aventura del año 74, cuando estrené *Escuela de amor,* y pensaba en lo mal que le había de sentar á aquel empresario que le desbaratasen su combinación de treinta y treinta y cinco, con *claque* ó sin ella.

No recuerdo si había algún otro teatro *por horas,* ni la tarifa que se le aplicó, caso de haberlo.

Se nombró una comisión permanente que hiciera cumplir aquellos acuerdos, con la facultad de convocarnos siempre que lo juzgase necesario, y nos disolvimos *pacíficamente,* no sin antes haber hablado mucho de la conveniencia y de la necesidad apremiante de constituirnos formalmente en sociedad.

Ya levantada la sesión, con gran disgusto del autor de la zarzuela malograda, del sobrino de su tío y de algunos otros que se quedaron con sus discursos dentro del cuerpo, quedaba un problema por resolver: la salida á la calle del autor y del

editor protagonistas del *drama* antes comenzado con tanto interés, y cuyo desenlace podía ser de *tortas* y pan pintado.

Por fin, encontramos una solución satisfactoria, llamando aparte al autor y dándole conversación al objeto de distraerle de su asunto principal. El editor, aprovechando aquella clara, se lanzó á la calle, tomó el primer coche que hubo á la vista y apresuradamente se encastilló en su domicilio. ¡No era ciertamente un Roldán!

Luego creo que hubo padrinos y acta, y todo lo que suele haber en esos casos... cuando *uno* quiere y *otro* no. El autor se pasó á otra casa editorial... y aquí paz y después gloria.



La noticia de la promulgación de las nuevas tarifas cayó como una bomba de dinamita en las contadurías de los teatros (lo cual, como era de esperar, no sorprendió á nadie), y los *perjudicados* pusieron el grito en el cielo, con una sola excepción: la del teatro Lara. El empresario de este nuevo coliseo había dicho—y la noticia cundió rápidamente—que quería para la explotación de su negocio los cómicos más caros, las obras de los más notables autores, por caras que fuesen, y todo lo mejor de lo mejor, aunque hubiera de pagarlo á peso de oro. El tiempo le ha demostrado después, con la elocuencia de los hechos, que estaba en lo firme.

Sus demás compañeros lo entendían de otro modo, sin duda por la velocidad adquirida. ¡Habían ido tan á gusto en el machito!... Hasta hubo empresario que, enardecido é irritado por lo que él llamaba *brutal* imposición, dijo que *aquello* de las

nuevas tarifas era un *robo descarado,* que de ninguna manera debían ellos de consentir.

La empresa de Variedades, que entonces realizaba un bonito negocio, fué la más rebelde de todas. Es de advertir que dicha empresa contrató por aquellos días á una famosa actriz, ya decadente, en diez y siete duros diarios, con la precisa condición de no trabajar más que en dos actos. Aquella actriz, que había estado retirada de la escena ocho ó diez años, tenía muy poco repertorio de piezas en un acto, y el poco que tenía era anticuado é inservible para Variedades. Para utilizar con arreglo á su categoría el trabajo de dicha artista, la empresa necesitaba á todo trance obras nuevas de *ciertos autores.*

Pues bien; á esa empresa que pagaba diez y seis duros diarios á una artista que, después de todo, para nada le servía si no tenía obras nuevas importancia, le dolía pagar cuatro duros por un acto de comedia, ¡cuando la *interpretación* de un papel de ese acto por la actriz mencionada le costaba ocho!

Aquí sí que cabe decir: huelgan los comentarios...

*
* *

La implantación de toda reforma, por justa que sea, lleva siempre aparejadas la protesta y la rebeldía más ó menos ostensibles.

Después de las primeras escaramuzas, hubieron de someterse todos los empresarios, si bien algunos lo hicieron con reservas mentales, es decir, con el propósito deliberado de faltar á lo establecido.

En los empresarios y en los autores, triste es decirlo, quedaban gérmenes del antiguo régimen,

por lo cual el problema, que parecía decidido por completo, sólo se había resuelto á medias.

Algún tiempo después del acuerdo tomado en la reunión del Conservatorio, y funcionando un teatro de verano, el empresario del mismo, hombre muy popular y muy simpático, amigo—al parecer—de todo el mundo, pudo *arreglar* con los editores y con autores *determinados* (algunos de los cuales pertenecían á la comisión permanente encargada de la aplicación de las tarifas), una rebaja en el precio estipulado en las mismas por derechos de representación. La historia de siempre: seguía dando sus naturales frutos la lucha por la existencia.

Algunos autores, muy pocos en verdad, protestaron de aquella infracción de *la ley,* pero su protesta se perdió en el vacío: tenían que contárselo al nuncio, y éste se hallaría entonces muy ocupado. El autor que se negaba á aceptar aquella rebaja acordada por *unos cuantos* á cencerros tapados, sólo conseguía no estrenar en aquel teatro, ni ver en el cartel del mismo ninguna de las obras de su repertorio.

La cosa, después de todo, era natural y lógica: resabios, como digo, del antiguo régimen.

Después de aquella infracción *conocida* y cubierta con el manto de la amistad, hubo otras muchas que no salieron á la superficie y que, por lo mismo, eran aún más perjudiciales.

Algunos autores, ligados estrechamente con ciertas empresas, cobraban secretamente y bajo cuerda menos del tipo marcado en la tarifa. Y esto podían hacerlo impunemente, sin escándalo y sin protesta de nadie—aunque con grave daño de sus compañeros—, cobrando ellos, *personalmente,* los derechos de representación de sus obras que, como era consiguiente y en premio á su *generosidad,* se

hacían con preferencia y mucho más que las de aquellos *incautos* que no estaban en el secreto.

Mucho se había hecho con la creación de nuevas tarifas, pero no todo lo necesario, y el problema, como se ve, no estaba completamente resuelto en la práctica.

La actual Sociedad de Autores Españoles acabó con *todo eso.* Uno de los capítulos de su reglamento dispone que ningún autor podrá cobrar *personalmente* los derechos de sus obras, y menos cederlas en beneficio de nadie.

A primera vista, eso de que uno no pueda disponer libremente de lo suyo parece una tiranía; pero si lo es, hay que convenir en que es una tiranía necesaria y saludable, que corrige un abuso inveterado y perjudicial.

Claro está que todavía cabe lo de devolver á una empresa parte del dinero percibido en la Sociedad. Pero ya eso no ofrece las antiguas *facilidades:* se han modificado esencialmente las costumbres teatrales, el teatro produce más que antes, y por varias razones no creo que haya quien se atreva á usar *los antiguos procedimientos.*

Y sobre todo, si el hecho ocurriera, que no lo creo, ya sería de los que entraban en la esfera de lo inevitable.

A menos de que se imponga al *delincuente,* si es habido, tan severa corrección que no le queden ganas de repetir la suerte.

XII

Los que fueron

Ricardo Zamacois

Puede decirse, sin pecar de exageración, que fué el rey de los actores cómicos de su tiempo, y más aún: que pudo hombrearse con los más notables del género dramático, y eso que entre los primeros los había de gran mérito; pero resistió ventajosamente todas las comparaciones, venció en todas las competencias, y por sufragio universal ocupaba el lugar primero.

Su talento asombroso avaloraba el más ingrato é insignificante papel, y dió vida próspera y lozana á obras medianas y hasta malas, que murieron con él, y de las cuales no queda otro recuerdo que el trabajo primoroso y excepcional del artista.

No era actor de inspiración, y carecía, por tanto, de espontaneidad *nativa.* El talento y el estudio lo suplían todo, y sin ser espontáneo, como digo, lo parecía: era el suyo un estudio detenido, profundo, tenaz, *implacable,* que vencía todos los obstáculos y allanaba todas las dificultades: penetrando el pensamiento del autor, muchas veces lo mejoraba hasta el extremo de sorprender al autor

mismo en el secreto de sus concepciones, remontándose por medio de una labor exquisita, fruto de un arte supremo, hasta la altura de la verdadera creación de caracteres.

Tenía dotes intelectuales para todos los papeles y para todos los géneros; pero por su figura—que era algo desmedrada—y sus modales—que no habían alcanzado todos los refinamientos del buen gusto—no lograba la extrema perfección en el carácter de galán joven. Representaba, sin embargo, á maravilla, como por excepción, *El primer galán,* de Eusebio Blasco.

En todo lo que era típico y genérico, y muy especialmente en los papeles de *característico,* no tenía rival.

Dotado de exquisita sensibilidad, abandonaba, si era necesario, la nota cómica, y abordaba con éxito seguro la interpretación de un personaje dramático, sobre todo si el papel tenía notas tiernas y delicadas, si había que llegar al corazón del espectador y producir la dulce emoción estética.

El hombre, tal como él deliberadamente se daba á conocer, valía menos que el actor. Era desdeñoso, irónico, punzante, y en ocasiones hasta agresivo, sin dejar nunca de ser agudo é ingenioso, por lo cual resultaba verdaderamente temible. Era, como suele decirse, de mucho cuidado.

Quizás por tener una idea exagerada de su propio valer (aun valiendo tanto) apreciaba á la generalidad de las personas en menos de lo que realmente significan. De ahí su olímpico desprecio para cuanto le rodeaba.

Prendado, sin duda, de la falsa máxima «El que dice la verdad se queda sin ella», no solía decirla nunca. Demostraba mayor regocijo cuando más motivos tenía para estar triste y desesperado.

Parecía frívolo, ligero y despreocupado—despreocupado sobre todo—, y le mortificaba la palabra más sencilla, la frase más inocente, el vuelo de una mosca... Era la suspicacia personificada.

Pasaba por derrochador, y era económico; por pródigo, y era *prudente;* había una leyenda relativa á sus *juergas* y *francachelas,* y ni siquiera podía permitirse el lujo de estropear su salud... porque no la tenía.

Todo en él era ficticio. Ni siquiera cuando escupía lo hacía de verdad... ¡Y parecía que estaba escupiendo siempre! En muchos casos le servía ese detalle cómico para meditar la respuesta evasiva ó hábil á una pregunta *arriesgada.*

Aquel hombre, que había tratado siempre en broma las cosas más serias y respetables de la vida, que parecía no preocuparse por nada ni por nadie, que alardeaba de escepticismo en el amor y en la amistad, que parecía, en una palabra, incapaz de todo sentimiento tierno y delicado, resultó á última hora un fanático del decoro y un romántico del amor.

Herido un día en su amor y en su honra, desapareció rápidamente del teatro y cayó en profundo abatimiento, que le llevó á desesperación amarguísima. Apeló primero al suicidio, sin lograr su propósito; se ofuscó su razón luego, y perdió por último la vida en medio de sufrimientos indescriptibles.

El actor valía muchísimo: el hombre de última hora, el de la desgracia... valía más que el actor.

¡Lástima de actor y de hombre! Unicamente el dolor tuvo poder bastante para arrancarle la careta.

Antonio Riquelme

Era en todos sentidos la antítesis, el polo opuesto de Zamacois. Actor de inspiración, espontáneo y de mucha gracia natural, parecía que todo se lo encontraba hecho, y por intuición maravillosa, encarnaba lógica y rápidamente en cuantos personajes representaba, por variados y complicados que fuesen.

Los caracteres que reflejaba Zamacois eran retratos concluídos, detallados y retocados prolijamente hasta en sus más nimios detalles. Los de Riquelme eran improvisaciones, bocetos, á veces con cuatro trazos; pero tan francos, tan seguros y tan firmes, que daban idea completa del personaje y resultaban casi con tanto parecido como los de su ilustre compañero, y en la masa general del público hacían el mismo efecto.

Tenía clarísimo talento y viva penetración. Bastábale asistir á la lectura de una obra para entender en seguida el carácter del personaje que había de representar en ella. En muchos casos, todo el estudio que hacía de su papel era asistir á la lectura de que hablo y oir al apuntador en los ensayos. ¿Estudiar él? ¡Primero moro!

Frecuentemente salía á estrenar una obra, teniendo á su cargo el papel de protagonista, sin saber una palabra del mismo; pero sabía lo principal, lo más importante: el carácter del personaje, y si con la nerviosidad del estreno se les escapaba algo de lo que le decía el apuntador, lo sustituía con algo de su cosecha, que encajaba perfectamen-

te dentro de la situación y del tipo. En tales casos, jamás tenía un segundo de vacilación, y por consecuencia, el público no podía notar el trueque ni la falta de estudio. Por tal circunstancia, era un actor de mucha defensa en los estrenos, y la obra que á él se le quedaba entre las manos, podía asegurarse que era mala de veras.

Como Zamacois, su especialidad estaba en los papeles de *característico*. Actuando juntos ambos actores en esa clase de trabajo y en igualdad de condiciones, no se sabía realmente cuál de los dos le gustaba más. Eso ocurría, por ejemplo, en *La partida de ajedrez*, pieza en un acto que ambos representaban con mucha frecuencia. En esa obra peleaban con armas iguales y no había vencido ni vencedor: la *partida* quedaba en *tablas*.

Si hoy se representase *La partida de ajedrez,* no *resultaría,* y el público diría seguramente que está *pasada*. No hay tal cosa. Lo que ocurre es que hoy, desgraciadamente, no tenemos actores á la altura de aquéllos. Mil veces oí decir:

—¡Ah! Si Riquelme estudiase lo que Zamacois, ¿adónde llegaría?

¡Quién sabe! En la región del arte hay arcanos misteriosos, y cada artista produce según su temperamento. Es muy posible que un estudio prolijo hubiese quitado á Antonio Riquelme lo mejor que tenía: la espontaneidad, la franqueza, la audacia —por decirlo así—fiando á la inspiración, á la intuición, lo que acaso le hubiera negado la reflexión reposada y el estudio minucioso.

Si Riquelme, siendo como era, fué un gran actor y pudo luchar airosamente con Zamacois y compartir con éste el favor y los aplausos del público, es que no podía ni debía ser de otro modo, dado su temperamento.

Eusebio Blasco, que ha sido uno de los escritores más *fáciles* que he conocido y cuyas obras eran improvisaciones, me dijo en cierta ocasión que cuando meditaba mucho un trabajo y escribía despacio, era cuando peor le salía.

Puede decirse que Riquelme era un Blasco de la escena. Todo le ayudaba á ese fin. Hasta su fisonomía era muy expresiva: tenía *cara de cómico,* como se dice en el *argot* de bastidores.

Fuera de la escena era un hombre franco (acaso demasiado), expansivo, simpático, atractivo y cariñoso, llegando por la amistad hasta el sacrificio, si era necesario.

Ramón Rossell

La vida artística de este comediante se divide en dos partes. Fué en la primera actor *bufo*, y uno de los elementos principales, acaso el primero, de la famosa compañía de don Francisco Arderius, y lo fué por casualidad. En lo que menos pensaba Rossell, siendo ya hombre hecho y derecho y con más barbas que un capuchino, era en ser actor. Vivía en Barcelona, su país natal, dedicado al comercio en clase de tenedor de libros. Arderius fué con su compañía á Barcelona, supo que allí había un individuo que cantaba de afición con mucha gracia—en parodia—trozos de ópera; le oyó, le gustó, y lo contrató y se lo trajo á Madrid, haciéndole debutar nada menos que con el papel del «Duque» en *Genoveva de Brabante,* allá por el año de 1869. Ese individuo era el dependiente de co-

mercio Ramón Rossell, y obtuvo un gran éxito. Como se ve, sentó plaza de capitán general.

En los *bufos* hizo Rossell una larga y lucida campaña, llegando á ser el ídolo del público y una verdadera notabilidad en dicho género. Los papeles más salientes y de mayor efecto fueron para él, y los interpretó á maravilla, entre ellos el policía de *La vuelta al mundo,* que hizo época.

Cuando empezó á marcarse la decadencia de ese género, más que por cansancio ó desvío del público, por falta de obras, Emilio Mario contrató á Rossell para el teatro de la Comedia, en 1878. Y aquí empieza la segunda parte de la vida artística del mencionado actor.

Esa contrata dió motivo á muchos y encontrados comentarios. Fué creencia general que Rossell no podría arraigar en un teatro *de forma.* Los que tal opinaron equivocáronse de medio á medio, si hemos de atenernos á la opinión del público, que siguió aplaudiendo al actor en la Comedia con el mismo entusiasmo que antes le había aplaudido en el teatro de la plaza del Rey y en el circo del Príncipe Alfonso, residencias habituales de los bufos madrileños.

En la Comedia, después de estar *entablado* y de contar con las simpatías del público, representó la obra más *gorda,* desencajada y atrevida de todo el repertorio del género bufo.

Trátase de una *cosa* escrita expresamente para Rossell por Rafael García Santiesteban, titulada *Palomo,* cuyo protagonista es un individuo criado por una perra, y que por virtud de esa *crianza* tiene tadas las aficiones y *aptitudes* de la raza canina: baste decir que apenas sale á escena, lo primero que hace es *levantar la pata* y hacer como que *mancha* una cortina.

Emilio Mario trató de disuadir á Rossell del loco empeño de hacer semejante quisicosa en un marco tan señoril como el de aquel teatro, y nada pudo conseguir.

—¡Mira que te van á matar!—le decía Mario.

—Ya lo veremos— replicaba tranquilamente Rossell.

El actor tenía derecho á elegir las obras que había de representar en su beneficio, y *Palomo* se estampó en el cartel.

Todos creímos que el encopetado público de la Comedia rechazaría ruidosamente, con santa indignación, aquel esperpento... y todos nos equivocamos por completo: aquel auditorio delicadísimo se chupó los dedos de gusto, y *Palomo* se representó varias noches con éxito feliz.

De la Comedia pasó Rossell á Lara, y allí obtuvo el mismo éxito personal que lograba en todas partes.

Ocurría con dicho actor una cosa singularísima. Sobre la escena producía constante, marcado y agradable efecto en la totalidad de los espectadores; pero terminada la función, en los pasillos y fuera del teatro, ha sido seguramente el actor más discutido, y discutido con gran apasionamiento. Mientras unos le concedían todas las brillantes cualidades y aptitudes del actor eminente, otros le negaban hasta la cualidad de actor, diciendo que era solamente un *payaso*.

De tan encontradas opiniones nacía una grandísima dificultad para emitir un juicio imparcial acerca del valer positivo de aquel singularísimo actor.

La viveza de las disputas á que dió origen, era prueba concluyente de que no se trataba de una medianía. Las medianías no se discuten con calor... ni de ninguna manera: todo el mundo es tolerante

con ellas. ¡Como que parece que la tolerancia fué inventada para las medianías!

En mi opinión, Rossell era un actor de mérito positivo, y fué tan discutido por tener demasiado relieve. Sus antecedentes artísticos le perjudicaban, pero no renegaba de ellos ni procuraba enmendarse: aunque seguía siendo el bufo de siempre, figuró en primera línea, y sus partidarios incondicionales componían legión numerosa.

Alguna vez, como por excepción (y en esto me fundo para decir que era un actor de mérito positivo), hacía un papel de modo irreprochable, y ajustándose á las más severas reglas del arte dramático, llegaba á producir la verdadera emoción estética. Recuerdo que en *La Administración,* una bonita comedia de Enrique Gaspar, parecía un excelente actor de la buena y clásica escuela. Mas esas eran ráfagas que pasaban velozmente: en seguida volvía á lo de siempre, á *lo suyo,* que era lo que le daba mejor resultado. ¿Tenía él la culpa, ó la tenía el público?

Era actor de inspiración y jamás estudiaba sus papeles. En los ensayos se hacía cargo del carácter del personaje que había de interpretar, y luego en la representación decía lo que se le antojaba. Recuerdo que en la lectura de una obra, en el teatro Lara, se dejó olvidado su papel sobre una silla, y que yo lo guardé esperando que Rossell lo reclamase. ¡Que si quieres! Ni siquiera preguntó dónde estaba su papel... y era un papel bastante largo.

Fué el ídolo de los empresarios durante una larga época—desde 1869, que vino á Madrid, hasta los últimos años de la pasada centuria—, y puede decirse que tenía un público numeroso enteramente suyo.

No quiero ni debo decir aquí lo que entiendo que no puede decirse; pero sí habré de indicar que fué muy desgraciado en su vida íntima. Por una de esas ironías de la suerte, aquel hombre que tanto hizo reir á sus contemporáneos tenía serios motivos para llorar mucho más de lo que hizo reir.

Por una triste circunstancia de su vida privada, hubo de separarse del teatro donde actuaba. Decayó después rápidamente al presentarse en otros escenarios y con otra clase de trabajo, y poco tiempo más tarde, ya en edad avanzada, murió casi en la miseria víctima de cruel enfermedad.

Era digno de mejor suerte y tenía derecho á una vejez tranquila; pero...

Manuel Rodríguez

Nunca pudo decirse con más razón aquello de «quien lo hereda no lo hurta». Este actor, que parecía por *su manera* heredero natural de Rossell, lo era en realidad *legalmente* de su ilustre progenitor Nicolás Rodríguez, uno de los bufos más graciosos de la famosa compañía de Arderius.

Aunque no tuvo tiempo de estudiar á su padre como actor, pues Nicolás murió prematuramente cuando Manuel era un niño, puede decirse que llevaba en la masa de la sangre aquella gracia picaresca y espontánea, aquel modo de hacer *abultado* y caricaturesco de los bufos madrileños, entre los cuales figuró Nicolás Rodríguez en primera línea.

Los que no han conocido á ese actor han creído, no sin fundamento, que Manuel Rodríguez seguía

las huellas de Ramón Rossell. Realmente ambos actores eran de la misma escuela, si bien el primero no fué tan atrevido como el segundo en la *colaboración espontánea* con los autores, ni tan *arrojado* en el empeño de buscar efectos *à outrance,* y hasta tenía, si se quiere, un arte más tranquilo y sosegado; pero á cierta honesta distancia, iba á los alcances de aquellos bufos que tuvieron la caricatura por norma de su trabajo.

Manolo Rodríguez, como le llamábamos familiarmente, era extraordinariamente simpático, tenía sólido talento, mucha gracia natural y muchos partidarios, aunque también en su primera época, cuando empezó á brillar, fué muy discutido... como se discute todo lo que se eleva en algún concepto sobre el nivel del vulgo.

Yo le vi por primera vez cuando empezaba su carrera en el teatro de Lara, hace veinticinco años. Aunque sólo era una segunda parte, ya dejaba adivinar lo que había de ser andando el tiempo. No hizo por entonces más que una temporada en dicho teatro.

Los teatros del llamado género chico fueron su campo de operaciones hasta dos años antes de su muerte. Ese género, si no tan abonado como el genuinamente bufo para el lucimiento de los actores de esta laya, no deja de prestarse en cierto modo á un arte *grueso* y efectista, no de muy buena ley, que fué el que generalmente practicó Manolo Rodríguez y el que practican actualmente actores muy en boga.

Aun dentro de esa manera *abultada* y excepcional que piden muchas obras del género chico, Rodríguez supo en ocasiones vencerse á sí mismo é interpretar algunos papeles con cierto comedimiento muy cercano al arte de buena ley.

En rigor de verdad, muchas de las *astracanadas* perpetradas por Manolo Rodríguez—que le atraían las iras de la crítica sesuda—, en justicia había que cargarlas á la cuenta de ciertos autores, cuyas obras no se podían hacer de otro modo sin correr el riesgo de que resultasen pálidas, insípidas y tontas.

Su campaña más larga y más brillante fué en el teatro de Apolo, donde actuó muchos años y estrenó, entre muchas obras medianas y malas, muchas también de legítima valía y que hoy componen lo mejor del repertorio de ese género.

Hizo—como casi todos los actores de importancia—una provechosa y lucida excursión por América; actuó también una ó dos temporadas en la Zarzuela, volvió nuevamente á Apolo, y últimamente, hace cinco temporadas, ingresó en la compañía del teatro Lara, surgiendo con este motivo los mismos comentarios que cuando Rossell pasó de los bufos al teatro de la Comedia.

Como entonces, se equivocaron los *sabios agoreros,* que creyeron—y pregonaron—que Manolo Rodríguez, actor *amanerado* (según ellos) del género chico, no encajaría en el pulido marco del teatro de la Corredera. Encajó muy bien, supo *comprimirse* é hizo una tan corta como lucida campaña; corta, porque le sorprendió la muerte hace tres años, el 31 de Marzo de 1903, una noche á primera hora, cuando después de comer (encontrándose bueno y sano) se disponía á ir al teatro para tomar parte en la representación.

Murió precisamente el día en que cumplía cuarenta y tres años, cuando se encontraba en lo que llamó Lamartine «segunda juventud», cuando entraba—borrando su historia de actor puramente efectista—en la verdadera senda del arte y cuando

aun podía dar muchas pruebas de sus brillantes facultades y de su talento positivo.

Fué una pérdida en extremo sensible, y más aún porque no estamos tan sobrados de buenos actores cómicos.

XIII

D. Manuel Fernández y González

Para la generalidad de los que ahora juzgan de las letras patrias, el genial escritor cuyo nombre encabeza estas líneas fué un novelista de brocha gorda, de muy relativa importancia y de dudoso gusto, una *especie* de Tárrago y Mateos.

En mi opinión y en la de muchos, gran parte de la generación actual tiene de Fernández y González una idea completamente equivocada. Cierto que escribió más de lo que podía y debía escribir, por cuya razón en la totalidad de su labor copiosísima hay mucho mediano, endeble y regular, aunque nada rematadamente malo. Las deficiencias de que su obra completa adolece obedecieron, en primer término, al mal gusto de su época (que puede llamarse la de la novela por entregas), y después, y muy especialmente, al desorden tempestuoso de la vida íntima del escritor: la apremiante necesidad de dinero en que estaba constantemente, por su loca prodigalidad, obligóle á trabajar á destajo, con una rapidez verdaderamente increíble.

Su fecundidad era asombrosa. Cuentan los que fueron sus íntimos que don Manuel tenía á sus ór-

denes dos ó tres escribientes, á los cuales dictaba al mismo tiempo una novela á cada uno, cosa que, en verdad, no puede explicarse racionalmente. A uno de aquellos escribientes (que hoy es celebrado autor dramático) le he oído referir la anécdota siguiente:

En cierta ocasión, y cuando el novelista estaba más enfrascado en su tarea, el escribiente levantó la cabeza y le dijo:

—Don Manuel: el conde Flavio, á quien quiere usted hacer hablar ahora, murió en el capítulo diez y seis.

Quedóse don Manuel perplejo un momento, y en seguida repuso:

—No importa, ya lo resucitaré después. Siga usted y no vuelva á interrumpirme... El conde Flavio...

Y siguió dictando tranquilamente.

Claro está que trabajando de ese modo y en tales condiciones no podía producir maravillas, ni tenían muchas filigramas las novelas por entregas que en aquella sazón devoraba el gran público. Como alguien le motejase cariñosamente de dar á la publicidad libros indignos de su talento y de su fama, don Manuel, que para todo tenía salida, contestó donosamente:

—Cuando viene un editor á encargarme un libro, pongo el telar y pregunto al comerciante: «¿Quiere usted cañamazo ó seda fina?» Y según lo que quiere, que se regula por lo que paga, así trabajo yo y le hago seda fina ó cañamazo.

Desgraciadamente, en los últimos años de su vida *tejió* más cañamazo que seda.

*
* *

Don Manuel Fernández y González era un escritor brillantísimo y un novelista de cuerpo ente-

ro, á lo Dumas padre, de opulenta fantasía, de talento poderoso—que á veces se confundía con el genio mismo—y de amplias facultades creadoras. Sus novelas *Martín Gil, El cocinero de Su Majestad, Men-Rodríguez de Sanabria* y algunas otras que escribió con el necesario reposo, pueden ponerse al lado de las mejores del citado novelista francés y son modelos en su género.

Además de novelista insigne—descartado, naturalmente, el *cañamazo* de que se habla más arriba—, Fernández y González era un poeta de genial inspiración, castizo, brioso y elegante, un poeta de la raza de los mejores del siglo XVII, y un autor dramático de los primeros de la pasada centuria.

Como poeta lírico, ahí están—entre otras composiciones magistrales cuya enumeración fuera prolija—su poema á la Alhambra de Granada, sus octavas reales á la batalla de Lepanto y *El rasgo,* hermosísima poesía dedicada á la reina Isabel II.

De su grande y legítima importancia como autor dramático dan testimonio elocuente, entre otras que pueden calificarse de joyas de la escena patria, *Deudas de la honra, Cid Rodrigo de Vivar* y *La muerte de Cisneros.* Por este concepto de autor dramático entra de lleno en la índole de estas MEMORIAS, si bien es imposible, tratándose de un hombre como aquél, de tan varias aptitudes dentro de la literatura, juzgarle tan sólo bajo un aspecto y desde un determinado punto de vista.

*
* *

Corrían los primeros años de la Revolución de Septiembre, y don Manuel Fernández y González publicaba en el folletín del periódico *La Discusión* una novela titulada *Los esclavos blancos,* título,

como se ve, muy en el ambiente de aquellos tiempos. Habíale encargado el director y propietario de dicho periódico un tomo de trescientas páginas, y en la época á que me refiero iban ya publicados tres tomos y la obra no llevaba trazas de concluir: el autor decía que aun no había desarrollado la mitad de su pensamiento.

Don Manuel iba, generalmente, á la redacción á altas horas de la noche, unas veces á llevar el original de su novela para el folletín del día siguiente, y otras para redactarlo allí mismo. Echábanse á temblar los redactores cuando veían que don Manuel llevaba su original completo y lo daba á la imprenta, porque lo que no hubiesen escrito á aquella hora era muy difícil que lo escribiesen después. Aquello de llevar el original significaba que don Manuel iba de tertulia, á charlar un rato con sus amigos. Tomaba la palabra, no cerraba el pico en toda la noche, y como gritaba y gesticulaba furiosamente, no había medio de abstraerse para coordinar las ideas y menos para darlas forma. En honor á la verdad, valía la pena escucharle... hasta media hora. Su conversación era ingeniosísima y en alto grado pintoresca; pero ¡ay! abusaba inconsideradamente de su auditorio y llegaba á cansar. En lo que pudiéramos llamar «última parte de su monólogo» (porque á nadie dejaba meter baza), resultaba verdaderamente insufrible: se repetía, divagaba, hasta decía sandeces. Pero en modo alguno dejaba de hablar hasta que se iba... Y se iba con la palabra en la boca.

***

Es el momento de hacer resaltar una de las buenas cualidades de aquel hombre singularísimo.

En la redacción de un periódico republicano, escrito por jóvenos, el mayor de los cuales no llegaba á veinticuatro años, á raíz de una revolución radicalísima que había derrocado un trono secular, en aquella atmósfera caldeada por las más vivas pasiones políticas y en medio de muchos jóvenes entusiastas y hasta fanáticos de la idea republicana, don Manuel Fernández y González tenía el valor de defender á capa y espada á doña Isabel II, pero sin defender la política de sus gobiernos: no defendía más que la persona de doña Isabel, como mujer, y como reina, y de todas maneras.

¿Por qué procedía de tal suerte? Porque era agradecido, cosa muy rara en aquella época, y menos tratándose de la reina citada. El había dedicado poesías hermosísimas á doña Isabel; doña Isabel le había recompensado *regiamente,* y el poeta mostraba su agradecimiento de aquel modo. Y no sólo no permitía que la injuriasen en su presencia (que á tales extremos llegaba la pasión política), sino que la defendía á cada instante, viniese ó no á cuento. Los redactores de *La Discusión* estaban en el secreto, querían y respetaban mucho al gran escritor y jamás le iban á la mano cuando tocaba materia tan delicada.

Como para transigir, en cierto modo, con aquellos jóvenes republicanos que aguantaban á pie firme y sin protestar las defensas calurosas de la reina destronada, don Manuel solía decir que lo que convenía á España entonces era «una república bajo la presidencia de doña Isabel II». Tampoco se oponían á esto los redactores de *La Discusión.* ¿A qué habían de disgustarle por *tan poca cosa?*

Yo formaba parte de la redacción de aquel periódico, y confieso que pasé ratos muy agradables

oyendo las peregrinas y candorosas teorías políticas de don Manuel, y que sus apasionadas defensas de la reina destronada me llevaron á estimar al hombre tanto como admiraba al escritor.

¡Hay tan pocos hombres agradecidos!

***

Por aquella época se verificó en el teatro Español la *reprise* de *Cid Rodrigo de Vivar,* el mejor drama de Fernández y González y uno de los más hermosos del siglo pasado.

Hacía años que dicha obra se había estrenado en el teatro de Novedades, con mucho éxito, aunque no con tanto como el que merecía, al decir de algunos amigos del autor. Según contaban las crónicas, el primer acto había producido gran efecto, el segundo se había mantenido casi á la altura del primero, y el tercero había decaído algo, no obstante lo cual y algunas deficiencias de ejecución, fué muy bueno el éxito total.

Como alguien hiciera notar al propio autor el defecto del tercer acto, don Manuel, que, como dejo dicho, á todo encontraba salida, contestó imperturbable, sin vacilar un momento:

—Ese es un acto *provisional.*

Ya ve el lector por qué procedimiento tan sencillo y cómodo podrían evitarse los fracasos de las obras escénicas. Bastaría para ello con decirle al público, imitando á don Manuel: «Esta es una comedia (ó zarzuela) *provisional.*» Esto no ofrece más que una pequeña dificultad: que el público, á pesar del aviso, diera en la flor de gritar las obras... *provisionalmente.*

Ya fuese por el *decaimiento* del acto tercero, ó por alguna otra razón que igualmente ignoro, el

caso era que aquel drama no se había vuelto á representar en Madrid desde la época de su estreno.

Al intentar su resurrección, y aleccionado por la experiencia, Fernández y González corrigió el segundo acto (el primero fué siempre de una perfección extremada), é hizo casi nuevo el tercero. Por esta circunstancia, y por el nombre del autor, la *reprise* de *Cid Rodrigo de Vivar* tuvo la importancia, la solemnidad mejor dicho, de un verdadero estreno.

*
* *

Aquel genio de la escena española que se llamó Vico estaba entonces en la plenitud de la vida, en todo el apogeo de su gran talento y de sus brillantes facultades, y el protagonista del drama encajaba por completo en su figura y en sus aptitudes.

Aquella primera representación fué un gran acontecimiento teatral. Llenaba el clásico coliseo el selecto público de los estrenos. Desde las primeras escenas del primer acto, el éxito fué franco, espontáneo, ruidoso, excepcional. Las correcciones habían sido tan acertadas, que el segundo acto gustó tanto como el primero, y el tercero, pasando de *provisional á definitivo,* mantuvo el éxito á la misma altura. ¡Exito completo, noche memorable!

Terminada la representación, y después de haber salido á escena diez ó doce veces, siendo objeto de ovaciones y de aclamaciones delirantes, don Manuel, ebrio de placer y cargado de gloria, dirigióse al saloncillo de autores, donde, como es sabido, se refleja la opinión del público *facultativo* y se da—si puedo expresarme así—la última mano al éxito del autor y de los actores. Muchos autores prefieren, y á mi juicio están equivocados, él éxito del saloncillo al de la sala.

Don Manuel penetró en el saloncillo, en actitud airada y arrogante, gritando con toda la fuerza de sus pulmones, que eran poderosos:

—Esto es un éxito, y lo demás es... (aquí una palabra que no se puede imprimir). ¡Que aprendan *aquí* á escribir dramas!... ¡Esto es un drama, y lo demás!... (aquí otra palabra de la estirpe de la anterior). ¡Aquí no hay más que Pepe Zorrilla y yo!

Y no había medio de que se calmase la *irritación* de don Manuel por haber obtenido éxito tan brillantísimo.

A la sazón, se encontraban en el saloncillo y habían aplaudido el drama con entusiasmo, entre otros autores, Ayala, Tamayo y García Gutiérrez, los cuales rodearon al autor victorioso, le dieron la enhorabuena, le abrazaron y convinieron con él, Ayala principalmente, en que era verdad probada cuanto Fernández y González decía. Entonces, don Manuel, siempre *generoso*, se calmó y les dijo que ellos *también valían algo*...

***

Aquel escritor de tan súbito mérito, aun en sus extravíos, era el hombre más inmodesto de las cinco partes del mundo. Pero su inmodestia, de puro infantil y candorosa, no molestaba.

Después de todo, cuando afirmaba que era el mejor novelista de su época, decía la verdad.

Su defecto consistía en decir en alta voz lo que muchos, que valían bastante menos que él, pensaban y creían de sí propios, sin atreverse á decirlo por falta de valor y por respeto á las conveniencias.

El no tenía ese respeto, y jamás le faltó el valor para hacerse justicia, aunque, en rigor de verdad,

á veces pecaba por carta de más al *clasificarse* con aquella su ingenuidad encantadora.

Indudablemente, había que rebajar algo de lo mucho que se asignaba; pero cuanto decía tenía un fondo de verdad en lo que se refería á sus propios méritos. Es como cuando se habla de la soberbia de Cánovas. Este creo yo que tenía derecho á ese defecto, mayormente cuando veo que algunos políticos han heredado aquella soberbia sin tener la mitad del talento que se necesita para hacerse perdonar tamaña falta.

Fernández y González era inmodesto hasta la exageración, pero valía mucho.

Conocidísima es entre la gente de letras la siguiente anécdota, tan breve como graciosa:

Un día preguntó Inza á Fernández y González:

—Oye, Manuel: ¿quién vale más, Homero ó tú?

A lo cual contestó el interpelado:

—Te diré...

Y no le dijo una palabra más.

* * *

Tuve el gusto de asistir á aquella primera representación de *Cid Rodrigo de Vivar*, que me causó un efecto extraordinario y un entusiasmo frenético, como á la totalidad del público. Vico logró un éxito personal tan grande como el del autor.

Terminada la ovación al autor y á los actores, pasé al saloncillo, donde presencié aquella escena que dejo referida y otras de no menor relieve cómico. Terminado el drama en el escenario, representábase el fin de fiesta en el saloncillo. Dí la enhorabuena á don Manuel, le apreté la mano nerviosamente, y cuando iba á marcharme, me preguntó:

—¿Va usted á la redacción?

—Ahora mismo.

—¿Quién va á escribir el artículo dando cuenta del *estreno?*

—Yo.

—¿Usted?...

Y don Manuel, torciendo el gesto, me miraba con cierto olímpico desdén y arqueando las cejas de puro asombrado. Después añadió:

—Creí que le habían encargado *este* artículo á Revilla...

—Revilla no es redactor ni colaborador de nuestro periódico. Yo soy el encargado de esa sección. Pero no me meto en dibujos críticos: me limito, modestamente, á reseñar lo que ocurre, procurando reflejar con exactitud la impresión del público. No soy, pues, un crítico, sino un revistero.

—Y... ¿ha visto usted bien lo ocurrido esta noche?

—Sí señor, muy bien.

—¡Ha sido un exitazo!...

—Lo ha sido.

—¿Se ha fijado usted?...

—En todo.

—En fin, paciencia... Veremos lo que sale.

—Allá veremos.

Y salí del saloncillo echando chispas, vivamente contrariado y muy pesaroso de no haberle dicho cuatro frescas á don Manuel.

*
* *

Lo primero que se me ocurrió que debía hacer era decirle al director del periódico que encargase á otro redactor el artículo acerca de la *reprise* del drama: me habían molestado mucho la intempe-

rancia, las advertencias y la desconfianza del autor. Pero á los pocos momentos abandoné tal idea, que implicaba un abandono de mi puesto y una confesión de impotencia, y me propuse *vengarme* de don Manuel.

Entré en la redacción «con las de Caín». No me limité, como en otros análogos casos, á reseñar lo ocurrido: fuí mucho más allá, y *resentido* como estaba, escribí un largo artículo de *crítica hecha y derecha*. Así lo creí entonces; pero en ley de verdad, aquel escrito sólo era, de cabo á rabo, un himno entusiástico y apasionado, con acompañamiento de bombo y platillos, al drama y á su autor. Sin andarme por las ramas y con la *experiencia* y la *autoridad* de mis veinte años, declaré solemnemente, entre otras cosas no menos estupendas, que *Cid Rodrigo de Vivar* era el mejor drama del mundo y su autor el más eminente del universo; eché mano de toda la erudición de que disponía, sin dejar de citar á Boileau, que entonces estaba de moda, y al narrar lo ocurrido durante la representación cargué la mano cuanto pude.

—Así verá don Manuel—pensaba yo—que podemos pasarnos sin el señor Revilla.

Como demostración de mis afirmaciones y para reforzar mis argumentos, copié muchos versos del drama, entre otros los siguientes del acto primero:

RODRIGO. Y pues queda la esperanza
de reparación sangrienta,
que el mundo sepa la afrenta
porque estime la venganza.
¡Aquí, vasallos, aquí!
¡A la cámara de honor!...
¡El rey!
REY. ¿Qué es esto?
RODRIGO. Es, señor,
que desgraciado nací.

REY. ¿Por qué ese fragor resuena?
¿Por qué esa campana zumba?
RODRIGO. Es... ¡mi honor que se derrumba,
y que al derrumbarse atruena!...

Y esta parte de otra escena:

RODRIGO. Buscad apoyo en mi brazo
y no tembléis, que á fe mía,
para tener alegría
os falta muy corto plazo.
La injuriada frente alzad,
vuestra querella decid.
¡Señor, vasallos: oíd!
Agora, padre, empezad.
DIEGO. ¡Ah! ¡No puedo mi vergüenza,
por más que lucho, vencer.
RODRIGO. Si no lo podéis hacer,
es fuerza que yo me venza.
Un hombre infame y traidor
hirió á mi padre en el rostro.
¡No os postréis! ¡Yo no me postro,
y vuestro honor es mi honor!

También copiaba, además de la escena del reto del acto segundo, la siguiente redondilla del tercero que decía Rodrigo:

Por necesidad batallo;
y una vez puesto en la silla,
se va ensanchando Castilla
delante de mi caballo.

Esos cuatro versos produjeron una explosión de entusiasmo frenético, indescriptible. Como digo, todo el artículo no era otra cosa que un aplauso continuado é incondicional. Cuando lo vi impreso me consideré *vengado.*

Debo advertir que, acaso y sin acaso, hubiera hecho lo mismo sin la intemperancia del autor. El drama me gustaba, y me sigue gustando muchísi-

mo: creo que es de los mejores de nuestra literatura dramática.

***

La noche que siguió al día de la publicación del artículo entró don Manuel en la redacción, como un brazo de mar, y sin saludar á nadie ni quitarse el sombrero ni hablar palabra, se me acercó resueltamente, me alargó la mano, apretó la mía hasta lastimarme, y me dijo, poniendo en su voz toda la dulzura de que era capaz:

—Siempre he creído que es usted el hombre de más talento que hay en esta redacción.

—Después de usted...

—¡Naturalmente!... ¡Qué juicio tan claro, qué gran sentido crítico, qué estilo tan primoroso y qué imparcialidad!... ¡Eso es escribir!... ¡Que sea en hora buena!...

Y volvió á apretarme la mano hasta hacerme ver las estrellas.

El discurso de aquella noche fué consagrado exclusivamente al exitazo del *Cid* y á encomiar mi talento de crítico.

Como mis compañeros conocían á don Manuel lo mismo que yo, no se molestaron poco ni mucho por aquella opinión (la que se refería á mi talento), tan temeraria como infundada, expuesta con la franqueza salvaje que le era habitual.

A partir de la publicación de aquel artículo, don Manuel me tomó un cariño bárbaro, formidable, uno de esos cariños que matan, como dice el refrán, y que en más de una ocasión pudo costarme caro, como verá el que leyere.

***

Con el achaque aparente de estudiar tipos populares para sus novelas, don Manuel iba frecuentemente á los barrios bajos y entraba en las más renombradas tabernas de la calle de Toledo, de la Ribera de Curtidores y de otras calles no menos famosas.

Como yo era su amigo entrañable desde que me había revelado como *crítico eminente* al *juzgar* su drama, se empeñaba en que le acompañase en sus estudiosas correrías. Muchas veces le acompañé, y no pocas tuvimos que salir de estampía de aquellos clásicos y pintorescos lugares.

En unos casos por desplantes agresivos de don Manuel—que no acertaba á medir la diferencia entre una taberna, donde nadie le conocía, y la redacción de un periódico, donde todos le respetaban—, y en otros casos por *espontaneidades* de los tipos en *estudio,* frecuentemente nos veíamos, ya como actores, ya como espectadores, metidos en cuestiones desagradables, en escándalos mayúsculos, en tremolinas bulliciosas.

Y era lo peor que don Manuel, como autor del *Cid,* á las veces pretendía emular la gloria y las hazañas de su héroe favorito, por más que yo intentaba persuadirle, aunque inútilmente, de que el valor y la pericia de muchos generales estriba en una prudente retirada á tiempo.



Pasaron los años. Estábamos en plena restauración. *La Discusión* había dejado de publicarse y no veía yo á don Manuel sino muy de tarde en tarde; pero siempre era el mismo, y cuando nos encontrábamos por casualidad, me reprochaba agriamente que no le buscase con frecuencia. Una

mañana lo encontré á la puerta del café Levante, me invitó insistentemente á almorzar con él y entramos en dicho establecimiento.

—Me alegro de haberlo encontrado—me dijo—. Desde aquí nos iremos juntos al teatro Martín. Quiero que vea usted el ensayo general de un drama en dos actos que estreno esta noche... ¡A ver qué le parece!

—Siendo de usted, me parecerá de primer orden.

Sonrió satisfecho, y agregó un plato más á la lista de los que había pedido.

Terminado el almuerzo, fuimos al teatro. Oí atentamente el drama... y me quedé frío. La versificación era briosa, rotunda, castiza, como suya; pero el argumento estaba deshilvanado, la idea era obscura y el lenguaje impropio de los personajes. Eran éstos, en su mayoría, bandidos de capa y espada, y hablaban como filósofos sutiles y enrevesados. No había medio de seguir el desarrollo de la acción, que carecía de interés, ni de entender la finalidad que el autor se había propuesto.

—¿Qué le parece á usted?—me preguntó.

—Que no cabe más.

Esta contestación, pérfida y equívoca, le satisfizo por completo. ¡Cualquiera le decía la verdad, con franqueza, á don Manuel!

***

Llegó la hora del estreno, y escamado como yo estaba, en vez de ocupar mi localidad fuí á los bastidores con el autor, deferencia que éste me agradeció mucho.

Y comenzó la representación. El primer acto pasó en silencio. Don Manuel no se desanimó por ello (no se desanimaba nunca), y me dijo:

—La fuerza de la obra está en el segundo acto.

—Así lo creo—le contesté.

Durante la representación del segundo acto reinó el mismo silencio. Don Manuel estaba asombrado. Paseábase inquieto y nervioso, y de cuando en cuando parábase en firme y me preguntaba:

—¿Eh? ¿Qué es eso? ¿Aplauden?

—No señor.

—¡No sé lo que quieren!

—Ni yo tampoco.

Y tornaba á pasearse.

Cayó el telón completamente en frío y sin que se apercibiese ninguna demostración ostensible, en ningún sentido. Silencio sepulcral, mientras don Manuel gritaba:

—Pero ¿no aplauden? ¿No me llaman?

Y cuando tocó la triste realidad, gritó aun más desaforadamente:

—¡Los cómicos han matado la obra! La obra está sobre la inteligencia de estos cómicos, que son unos animales!...

Como el escenario estaba lleno de cómicos, y seguía insultándolos, temí una justificada agresión, y cogiendo del brazo á don Manuel, casi á viva fuerza lo saqué del escenario.

Pero el remedio fué peor que la enfermedad. Al atravesar el vestíbulo en medio del público que acababa de asistir al estreno, y que por respeto al nombre del autor se había contentado con guardar silencio, don Manuel, que de ninguna manera quería confesar su equivocación, empezó á gritar nuevamente:

—La obra está sobre el nivel del público... Este público es un animal y no ha entendido la obra... ¡Ha sido echar margaritas á puercos!...

—¡Don Manuel, por Dios!

—¡Son unos animales!

Algunos espectadores trataron de agredirle; pero otros, que le conocían, evitaron la agresión. Y yo me vi negro para sacarle de allí.

Una voz lejos del teatro, al despedirse de mí, me apretó la mano y me dijo, parodiaddo inconscientemente al personaje de Moratín:

—Créame usted á mí: la obra es buena.

—Pero está sobre el nivel del público—le contesté.

Y nos separamos.

No volví á verle.

XIV

La revelación de un genio

Me río yo de los peces de colores y del llamado *calvario de los artistas* del día, de que hablan frecuentemente los periódicos cuando algún escritor mediocre encuentra inconvenientes y obstáculos para estrenar una piececita insulsa y lánguida, de esas que no son ni buenas ni malas, ni resuelven nada en definitiva.

Calvario el de los empresarios y directores que tienen que luchar encarnizadamente con la terquedad de esos caballeros (muchos en número), el que menos de los cuales se cree modestamente *un genio no comprendido* postergado sistemáticamente.

Funcionando generalmente doce ó catorce teatros en Madrid (y algunas veces más), no es posible creer en los *genios desconocidos,* por lo que á la literatura dramática se refiere.

Y creo más: creo que nadie se ha marchado de este pícaro mundo,

centro de toda maldad,

que dijo el poeta,

sin cumplir su misión sobre la tierra.

Así como creo también que en otras épocas, por ejemplo, cuando no había más teatros que el del Príncipe y el de la Cruz, era mucho más difícil que hoy darse á conocer como autor drámático.

Pero aun en aquella época *salió* el que debió *salir*—con más ó menos trabajo—, y es buena prueba de ello el que no se tenga noticia de ninguna obra maestra que se quedara por representar.

Entonces había *calvario* realmente para los autores nuevos.

El *calvario* de uno de los principales autores del siglo XIX motiva estas líneas.



Trátase nada menos que del inmortal García Gutiérrez.

Aquí son de absoluta necesidad unos cuantos datos biográficos.

Nació don Antonio García Gutiérrez en Chiclana (Cádiz), el 5 de Julio de 1813. Terminados sus estudios de Latín, Filosofía, Química y Botánica, comenzó el de la Medicina; pero cerradas las universidades por un decreto de Fernando VII, y sintiéndose con poca afición á dicha carrera, la abandonó resueltamente para dedicarse á la literatura.

Su padre se oponía tenazmente á que compusiera versos, y él, al objeto de burlar su vigilancia, para que no pudiera leer lo que escribía, *hacía* versos con una letra microscópica, casi imperceptible. Es de advertir que el padre de García Gutiérrez era extremadamente corto de vista. Lo gracioso del caso fué que don Antonio, de escribir asiduamente aquella letra tan menudita, contrajo *también* una miopía que le duró el resto de su existencia. ¡El burlador burlado!

Tal fué la oposición de su padre á que fuese poeta y tales disgustos mediaron por dicha causa, que el joven Antonio cortó por lo sano, se escapó de su casa y emprendió el viaje hacia Madrid... montado sobre la cruz de sus pantalones, con el equipaje al hombro ensartado en un palo. Vino, pues, andando, y no tardó en el viaje más que... ¡DIEZ Y SIETE DÍAS! Entró en la villa y corte el 2 de Septiembre de 1833, con poco dinero, poca ropa, muchas ilusiones y el manuscrito de una comedia (la primera que escribió), que se titulaba *Noche de baile.* A don Juan de Grimaldi, de nacionalidad francesa y director del teatro del Príncipe, *no le desagradó del todo;* pero dijo que tenía poca importancia para ser representeda en el Príncipe, y que escribiese otra. Dicha comedia no se representó después ni se sabe lo que hizo de ella su autor.



García Gutiérrez consiguió una plaza de redactor en la *Revista Española,* y cinco meses después tenía concluído un drama caballeresco titulado *El Trovador.*

Antes de presentar su obra á Grimaldi quiso que la conociera Espronceda, poeta ya famoso y cuya opinión podia ser de mucho peso; pero no lo conocía personalmente y se echó á buscar una recomendación. No encontrándola, resolvió presentarse solo.

Fué varias veces inútilmente á casa de Espronceda. Lo negaban siempre: no estaba nunca. Entonces concibió el propósito de dedicarse á *la caza del poeta.* Sabiendo que éste concurría al café del Príncipe, se apostó una tarde á la puerta de dicho establecimiento y allí esperó á pie firme.

Y con efecto, á cosa de las tres llegó Espronceda. García Gutiérrez le cortó el paso, y con palabra tímida, entrecortada y balbuciente, le expuso su pretensión.

El poeta le escuchaba entre risueño y asombrado, y acabó por decirle en tono irónico y zumbón:

—¿Un drama, nada menos que en cinco jornadas? Y... ¿de quién es?

—Mío.

—¡*Bueno* será!

Y lo miraba descaradamente de pies á cabeza.

—Usted juzgará cuando lo conozca.

—¿Trabar *conocimiento* con un drama en cinco jornadas, escrito por un principiante? ¡Antes la muerte que *sufrir* esa lectura! ¡Hasta ahí podían llegar las bromas!...

Le volvió la espalda y se dispuso á entrar en el café.

El autor quedó como petrificado. Pero Espronceda paróse en firme, como asaltado por repentina idea, y volviendo al punto de partida habló de esta manera:

—He cambiado de opinión y ahora deseo conocer su drama, que, sin duda, ha de proporcionarme un *buen rato*. Le espero á usted mañana á las tres de la tarde, en este mismo café, y si usted no tiene inconveniente, oirán también el drama unos amigos míos, personas de la mayor competencia literaria.

—No tengo ningún inconveniente.

—Pues hasta mañana á las tres.

—Hasta mañana.

Y se separaron.

*
* *

Espronceda cayó en la vulgaridad de creer que un hombre nuevo, un principiante, no podía escribir una obra buena. ¡Como si los hombres notables surgieran por generación espontánea!...

Aquella misma noche, reunidos en el café del Príncipe—más conocido entre la gente de letras por *El Parnasillo*—Espronceda, Larra *(Fígaro)*, Ventura de la Vega y Patricio de la Escosura, el primero se expresó en los términos siguienies:

—Mañana nos vamos á divertir de lo lindo. ¡Figúrense ustedes que un muchacho, un principiante con aire de palomino atontado, nos va á leer una obra suya en prosa y verso, un drama en cinco jornadas, que se titula *El Trovador!* ¿Eh, qué tal?

Estalló una rebelión formidable.

—Parece mentira que te diviertan esas cosas—clamó *Fígaro.*

—Oídas las primeras páginas, la cosa resulta muy aburrida después—agregó Ventura de la Vega.

—Eso es verdad... ¿Quién resiste cinco jornadas de un tirón?—concluyó Patricio de la Escosura.

—¡Alto, señores! Tocáis el violón á toda orquesta. Yo sostengo que oir un drama malo es una diversión como otra cualquiera y mejor que muchas. Por mi parte, prefiero lo rematadamente malo á lo desesperadamente regular. Un drama romántico caballeresco del autor que se me ha presentado esta tarde, debe ser graciosísimo. ¿Que llega á fatigarnos la lectura? En el punto en que nos fatigue, le mandamos callar y asunto concluído ..

Todavía siguió hablando un rato, hasta que al cabo los convenció, y todos convinieron en escuchar el drama... hasta donde pudieran *resistirlo.*

*
* *

A las tres en punto de la tarde entraba García Gutiérrez, con un abultado manuscrito bajo el brazo, en el café del Príncipe, donde le esperaba la tertulia de la noche anterior, en la disposición de ánimo que puede suponer el lector discreto.

—¡Eh! ¡Buen amigo! ¡Aquí, aquí!—gritó Espronceda en cuanto lo columbró—. Siéntese y tome alguna cosa. ¡A ver, mozo!

—Muchas gracias... No tomo nada...

—¿Trae usted el cuerpo del delito, digo, el drama?...

—Aquí está.

—¿No abulta más que eso?

Y cambiaron una mirada de terror al notar las dimensiones del manuscrito.

—Empiece cuando quiera—le dijo Larra, resignado ya.

Al abrir el manuscrito notó García Gutiérrez que todos tenían cara de pascua, como si se dispusieran á oir la más graciosa y regocijada comedia.

En tales condiciones dió principio la lectura de uno de los más hermosos dramas del siglo XIX.

Dos minutos después del comienzo de la lectura, los risueños oyentes se pusieron serios, cambiaron miradas expresivas, y Espronceda, no pudiendo contenerse, tomó el manuscrito, diciendo:

—¡A ver, á ver!

Después de hojearlo en silencio unos cuantos minutos, dijo á sus amigos:

—Vale la pena y hay que oir *esto* con atención.

Durante la lectura fué el autor varias veces interrumpido por su brillante auditorio con bravos y aplausos, manifestaciones que se repitieron á la conclusión con verdadero entusiasmo.

Los que habían intentado burlarse del novel

autor (sólo por ser novel), fueron sus amigos desde aquel momento.

***

Fígaro dijo, desde luego, que él no quería pedir ningún favor al director del teatro del Príncipe porque deseaba conservar su libertad de acción y su independencia como crítico—proceder enteramente distinto al de algunos críticos del día—, y Espronceda redactó allí mismo, sobre la mesa del café, una expresiva carta para Grimaldi, recomendando la obra con mucha eficacia.

A Grimaldi no le gustó *El Trovador;* pero por no desatender la recomendación de Espronceda, destinó la obra al teatro de la Cruz, donde actuaba una compañía bastante inferior á la del Príncipe. A lo que parece, Grimaldi dirigía los dos teatros.

Antes de principiar los ensayos hubo *necesidad* de leer la obra á los cómicos que habían de *ejecutarla*. La leyó el apuntador muy mal y de malísima gana, y los cómicos se burlaron groseramente de tan hermosa producción, conviniendo casi unánimemente en que era *irrepresentable*. Y digo *casi* porque el actor Lombía disintió de sus compañeros y creyó desde el primer instante que el drama era bueno y que gustaría mucho... bien representado.

La mala impresión que aquella lectura produjo en los cómicos fué causa de que *El Trovador* fuera rechazado... después de admitido.

En este punto los cómicos de hoy *se dan la mano* con los del año 34 del siglo anterior. A través del tiempo, *son los mismos* que rechazaron *El Trovador*.

En algunos teatros de Madrid (actualmente) de nada sirve que la empresa y la dirección acepten

una obra, si en la lectura á los cómicos—*para el paso de papeles*—no gusta á dichos señores... porque se lea mal ó porque ellos no la entiendan. Cuando esto ocurre, no hay más remedio que retirar la obra *espontáneamente*.

***

El desdeñado autor siguió luchando con la adversidad, á brazo partido, y perdió la esperanza de estrenar su obra.

Algún tiempo después, Mendizábal decretaba una quinta de cien mil hombres, «prometiendo á los que se alistasen voluntariamente y tuvieran dos años de estudios mayores que serían nombrados subtenientes á los seis meses».

García Gutiérrez, que se encontraba en malísima situación y sin saber qué partido tomar, sentó plaza de soldado y fué trasladado á Leganés, depósito de reclutas.

Tres ó cuatro meses llevaba de soldado cuando un día, que había venido á Madrid para asuntos del servicio, se encontró de manos á boca con Espronceda, al volver de una esquina.

Después de lamentarse el poeta de ver á su amigo en aquella deplorable situación, en espera de una plaza de oficial *mínimo*, concluyó por decirle:

—Quiero volver á leer ese drama *El Trovador*. Llévemelo usted á casa y quemaremos el último cartucho... No me explico que no se represente esa obra.

***

Espronceda no contaba con la huéspeda, es decir, con el amor propio y la terquedad de Gri-

maldi. El había creído en un principio que la obra era regular, más bien mala que buena, y por eso la había destinado al teatro de la Cruz; pero desde el momento en que aquellos cómicos la habían rechazado, ya no cabía duda: todos los poetas célebres de la tierra no podían convencerle de lo contrario.

Lastimado el poeta en su orgullo y en su vanidad, más que por favorecer al autor por amor propio también, puso empeño decidido en que el drama se representase, y al cabo se salió con la suya.

Espronceda era amigo íntimo de don Antonio de Guzmán, el primero entre los más afamados actores cómicos, un genio de la escena, según cuentan las crónicas, y á él recurrió en aquel apuro.

Don Antonio de Guzmán tenía derecho, según su contrato, á elegir la obra que hubiera de representarse en la función de su beneficio, y por servir á Espronceda, eligió *El Trovador*.

—¡Imposible!—le dijo el director—. ¿Cómo va usted á celebrar su beneficio con una obra que no tiene papel de *gracioso?*

—Lo sabía cuando la he elegido... Y como estoy en mi derecho...

—Es que el público puede tomarlo á desaire...

—Si la obra gusta, como espero y deseo, no es un desaire, sino un favor el que le hago al público.

No hubo medio de convencer al actor, y dieron principio los ensayos de la obra nueva, cuyo reparto fué el siguiente:

D. Nuño, conde de Luna. . .	D. J. Romea.
D. Manrique.	D. C. Latorre.
D. Guillén de Sexe.	D. F. Romea.
D. Lope de Urrea.	D. P. López.
Doña Leonor de Sexe. . . .	D.ª C. Rodríguez.

Doña Jimena.	D.ª I. Boldún.
Azucena.	D.ª B. Lamadrid.
Guzmán.	D. N. Lombía.
Jimeno..	D. J. Fabiani.
Ferrando.	D. J. Guzmán.
Ruiz.	D. G. Monreal.

El estreno de un drama trágico-romántico á beneficio de un actor que no tomaba parte en la obra, era una cosa rara y desusada que se comentó mucho durante los ensayos.

***

Llegó por fin la noche del estreno, que fué la del 1.º de Marzo de 1836.

García Gutiérrez seguía destacado en Leganés, y aquella tarde pidió permiso al oficial de guardia para pasar la noche fuera del cuartel, porque tenía en Madrid—decía—un quehacer importantísimo.

La situación política era entonces delicada, se hablaba de conspiraciones militares, y el permiso le fué negado breve y secamente.

El no se apuró por eso, y apenas obscureció, saltó las tapias del cuartel—exponiéndose á que el centinela le hubiese pegado un tiro—y se vino á Madrid á escape. Para el que había venido andando desde Chiclana, la jornada de Leganés á Madrid era un *paseíto higiénico* sin importancia.

Cuando llegó á los bastidores del teatro del Príncipe, iban ya representados dos actos, con éxito magnífico, y se disponían á principiar el tercero.

Como la obra se estrenaba contra la voluntad del director y en el teatro son las pasiones tan

vivas, tan *pequeñas*, la *alabarda* (que así se llamama entonces la *claque)* tenía orden de no aplaudir; pero en obras como *El Trovador*, para nada hacen falta los aplaudidores de oficio.

Por eso me rio yo cuando se habla de *reventadores* y de fracasos debidos á maquinaciones é intrigas de bastidores. Los *conjurados* podrán *precipitar* el fracaso de una obra mediana, endeble, de una de esas obras que si *pasan* por misericordia ó benevolencia del público, fracasan luego en la *taquilla*... porque nadie va á verlas; pero *hacer* gritar una obra de verdadero mérito, ¡eso no se ha visto todavía, ni se verá!

El público sano, el que paga, no se deja engañar ni dominar por nadie, y ese público fué el que aplaudió con entusiasmo, rayano en el delirio, el drama caballeresco *El Trovador* la memorable noche de su estreno.

*
* *

El éxito fué extraordinario, brillante, inmenso: un acontecimiento literario y teatral de primera magnitud. A tal punto, que de aquella representación surgió un hecho inusitado que vino á crear una costumbre que perdura.

Terminada la representación de *El Trovador,* los espectadores, únánimemente, como si de antemano se hubiesen puesto de acuerdo, comenzaron á gritar:

—¡Que salga el autor, que salga el autor!

Y García Gutiérrez, que estaba entre bastidores vestido de soldado, en traje de *mecánica,* hubo de presentarse en escena repetidas veces, entre frenéticos aplausos y entusiastas aclamaciones, vistiendo una levita de capitán de milicianos nacionales

que apresuradamente le prestó el ilustre autor Ventura de la Vega.

García Gutiérrez tuvo, pues, la gloria de ser el primer autor español que salía á la escena llamado por el público.

A este propósito dice el insigne *Fígaro* en un famoso artículo consagrado al estreno de *El Trovador:*

«Felicitemos de nuevo al autor, y sólo nos resta hacer mención de una novedad introducida por el público en nuestro teatro: los espectadores pidieron á voces que saliera el autor; levantóse el telón, y el modesto ingenio apareció para recoger numerosos *bravos* y nuevas señales de aprobación.

»En un país donde la literatura apenas tiene más premio que la gloria, sea ese siquiera lo más lato posible, acostumbrémonos á honrar públicamente al talento, que esa es la primera protección que puede dispensarle un pueblo, y esa es la única también que no pueden los gobiernos arrebatarle.»

En otro pasaje del mismo citado artículo, dice *Fígaro:*

«El autor de *El Trovador* se ha presentado en la arena, nuevo lidiador, sin títulos literarios, sin antecedentes políticos: solo y desconocido, la ha recorrido bizarramente al son de las preguntas multiplicadas. *¿Quién es el nuevo, quién es el atrevido?* Y la ha recorrido para salir de ella victorioso: entonces ha alzado la visera, y ha podido alzarla con noble orgullo, respondiendo á las diversas interrogaciones de los curiosos espectadores: «Soy hijo del genio, y pertenezco á la aristocracia del talento. ¡Origen, por cierto, bien ilustre; aristocracia que ha de arrollar al fin todas las demás!»

Excusado es decir que, á raíz del estreno de *El Trovador*, obtuvo García Gutiérrez la licencia absoluta, que de buen grado le otorgó Mendizábal.

El que como autor dramático acababa de sentar plaza de capitán general, no era lógico que siguiese aspirando al empleo de subteniente del ejército...

***

Para citar las mejores obras de don Antonio García Gutiérrez habría que citarlas casi todas.

El largo catálogo de sus obras inmortales, que constituyen un hermoso teatro, y el prestigio de que gozan en el mundo del arte, son prueba palmaria de lo que digo.

Fué, y sigue siendo, una brillante y legítima gloria nacional.

Lo que no impidió que en el último tercio de su vida, abrumado por el peso de los años, sufriera grandes é *incomprensibles* amarguras.

Algún actor (ya fallecido y cuyo nombre no quiero citar, por misericordia) tuvo el valor, mejor diré, la audacia inconcebible de rechazar una obra dramática... ¡á don Antonio García Gutiérrez!... ¡Al autor de *El Trovador, Venganza catalana, El rey monje, Juan Lorenzo* y tantas otras joyas de nuestra literatura!...

A juicio de aquel actor, don Antonio «había perdido los papeles». No se sabe, hasta la fecha, que nadie haya encontrado, no ya los papeles que perdió, sino el molde para escribir obras escénicas que se llevó al otro mundo.

Y ahora, después de tomar *buena nota* de ese hecho inaudito, de los inconvenientes y obstáculos de todas las clases que halló en su carrera y de la lucha titánica que hubo de sostener para abrirse camino ese genio de nuestra literatura dramática, que sigan los periódicos hablando del *calvario de*

los autores cuando cualquier Fulánez encuentre inconvenientes para estrenar una piececita *de pan y melón,* fría, lánguida y desmayada.

Muchos no han caído en la cuenta de que esas son voces que hacen correr los pavos...



Cuentan que García Gutiérrez llamaba su *ilustre* paisano al matador de toros *El Chiclanero,* que *floreció* por la misma época que el insigne autor de *El Trovador* y *El rey monje.*

Falta averiguar cómo llamaría *El Chiclanero* á García Gutiérrez.

Suponiendo que lo conociera.

XV

Antonio Vico

¡Qué triste y qué cruel es el destino de los actores! El mejor de ellos, el más inspirado, el más genial, el más artista, no puede dejar á la posteridad una prueba *palpable* de su mérito positivo.

El pintor deja sus cuadros, el escultor sus estatuas, y del mismo privilegio de *comprobación* gozan el músico, el poeta, el escritor y el sabio. Si sus contemporáneos fueron injustos al apreciar sus creaciones, las posteridad les hará justicia reivindicando y honrando su memoria.

La obra del actor muere con el actor mismo. La crónica de la época en que actuó reseña (no siempre con la debida competencia y rara vez con imparcialidad) sus méritos y sus defectos, sus aciertos y sus equivocaciones; pero no hay medio humano de comprobar, de depurar, de aquilatar esa crítica, esa impresión del momento, después de la desaparición del artista, cuando han desaparecido á la par los prejuicios y las prevenciones que contra él pudieron existir.

Del comediante se dice: «Así fué.» Pero ¿dónde quedan el gesto, la actitud, las inflexiones de voz,

las entonaciones, las llamaradas de la inspiración, las fulguraciones de su genio peculiar, todo lo que constituyó, en suma, la personalidad del artista y fué motivo y ocasión de sus éxitos brillantes, de sus triunfos ruidosos?... Quedan solamente en la memoria de los pocos espectadores que estuvieron en condiciones intelectuales para apreciar debidamente la labor del comediante famoso.

Hoy, por ejemplo, podemos aprecir y discutir y depurar el mérito positivo de *La vida es sueño* y otorgar á Calderón el merecido aplauso, ratificando su fama y sancionando su gloria. Pero ¿quién sabe, en estos tiempos, cómo se representó esa obra inmortal en la época de su estreno?... ¿Quién recuerda siquiera los nombres de aquellos cómicos? Algún bibliófilo fósil, tal cual erudito trasnochado. Llega hasta nosotros el nombre de alguna actriz de aquella época, más como *cortesana* que como atriz...

¿Cuántos espectadores quedan de aquel público *que dicen* que se entusiasmaba con el mérito artístico de Carlos Latorre, Julián Romea, Matilde Díez y Teodora Lamadrid? Pocos quedan, y su opiniòn no es de gran peso, pues ya se sabe que los viejos creen sistemáticamente que *cualquiera tiempo pasado fué mejor*.

La generación actual oye decir, ó lee en alguna vieja crónica, que los tales fueron artistas eminentes; pero no sabe más, ni puede comprobar de ciencia cierta la exactitud y justicia de esa opinión.

Con razón se ha dicho que los cómicos «son misas de cuerpo presente», y nada tan apropiado al caso (aunque el símil sea cruel) como aquello de «muerto el perro se acabó la rabia».

Sin duda porque conocen lo efímero de su poder, lo transitorio de su reinado, son los cómicos tan soberbios y tan vanidosos, generalmente ha-

blando. Antes, cuando el drama histórico estaba en moda y hacían frecuentemente papeles de emperadores y de reyes, se figuraban que lo eran de verdad, y fuera de la escena parecían tales reyes y emperadores. Hoy se creen banqueros, *conquistadores,* galanes apuestos y barbas irresistibles.

La vanidad de los cómicos tiene disculpa; pueden decir con más razón que nadie (artísticamente hablando) que la vida es corta, y como decía el aragonés del cuento: «¡Para lo que le ha de durar!...»

* * *

Antonio Vico está más cerca de nosotros que los artistas citados. Es de ayer, como quien dice, y no obstante, por circunstancias especiales que se mencionarán, gran parte de la nueva generación no tiene, no puede tener racionalmente una idea clara y precisa y justa del valer positivo de este actor, á mi juicio el más importante, el más grande del último tercio del siglo pasado.

Aunque trabajó en Madrid casi sin interrupción desde 1870 hasta 1899, puede asegurarse que no le conocen debidamente en todo su esplendor los que no le hayan visto desde su llegada á la corte hasta el año 1887. Este año fué cuando se fusionó con Rafael Calvo, y juntos realizaron una brillante campaña en el teatro Español.

A partir de esa fecha, las temporadas que hizo Vico en Madrid fueron cortas (en Novedades, la Princesa y la Zarzuela), y las más de ellas muy poco favorecidas por el público. Además, la decadencia de Antonio Vico, en cuanto á sus facultades físicas, se marcó pronto: puede decirse que sólo estuvo en plena posesión de ellas el tiempo que trabajó en provincias antes de venir á Madrid, y los

primeros diez ó doce años de su estancia entre nosotros. No sé si por el natural cansancio del exceso de trabajo, ó por otras causas que ignoro, contrajo una pertinaz afonía, que llegó á ser crónica, y que desluciendo en él su trabajo, no le permitía representar una obra entera en el *diapasón* adecuado á todos y cada uno de los pasajes de la misma. Víctima de su ronquera, se reservaba para una situación, para un momento... ¡Y había que ver y que oir á don Antonio en el momento y en la situación elegidos por él! En el resto de la obra se limitaba á *rezar* el papel, y eso disgustaba á una gran parte del público y le restaba simpatías y partidarios.

Para unos pocos, para los *iniciados,* aquel momento de Vico valía mucho más que el trabajo igual y entusiasta de otros actores notables; pero la gran masa, el vulgo no iniciado en los hondos secretos del arte, le tachaba de apático y le acusaba de falta de honradez artística. Todos aplaudían frenéticamente aquel momento de inspiración genial; pero á muchos les parecía poco: pensaban y vociferaban que Vico no quería trabajar, y era sencillamente que no podía.

En los últimos años de su carrera, sólo se podía ver á Vico (si se le quería ver la obra entera hecha á conciencia) las noches de estreno—en las cuales hacía un esfuerzo supremo, que á veces le costaba una enfermedad—ó en las funciones de su beneficio. Las demás noches se reservaba, como digo, para una situación determinada, para un momento dado... y deje usted de contar.

El hecho de ser al mismo tiempo actor y empresario, influía en él para *rezar* sus papeles además de la afonía, como también el malhumor cuando, por desgracia, no le iba bien en el negocio, lo cual le ocurría con lamentable frecuencia.

Durante una de sus últimas temporadas como empresario en el teatro Español, oí más de una vez el siguiente diálogo en el cuarto de Vico, mientras éste se vestía para empezar la función:

—¡Mazoli! (1)

—¡Don Antonio!

—¿Te has asomado?

—Sí señor.

—¿Hay gente?

—*Podemos* con ellos: los de dentro somos más.

—¡Pues se van á *divertir!*

—¿Empezamos?

—Cuando quieras.

Ambos se dirigían al escenario, comenzaba la representación, y efectivamente, se *divertían* de lo lindo los pocos espectadores que había en el teatro, porque Vico unas veces *rezaba* el papel, otras hablaba en *camelo* y otras se acercaba disimuladamente á los bastidores á regalar con un chiste agudísimo á los amigos que por allí andaban.

Vico perdía el dinero, perdía la paciencia, perdía la salud, pero no perdía nunca el buen humor.

Tenía mucho ingenio y mucha gracia, y su trato resultaba amenísimo.

Esa dejadez de Antonio Vico, tan censurada por algunos, empezó con su decadencia física. En los primeros años de su carrera, y mientras estuvo en la plenitud de sus brillantes y poderosas facultades, se *entregaba* por completo, ponía toda la carne en el asador, como suele decirse, no se reservaba en ningún momento y era un coloso de la escena.

En comprobación de lo que digo, vea el lector

---

(1) Mazoli fué un traspunte que tuvo Vico muchos años, y que además era representante de la empresa, celador de bastidores y no sé cuántas cosas más.

lo que ha escrito don José Echegaray al trazar el prólogo que va al frente de las *Memorias* del genial actor:

«Yo vuelvo la vista á lo pasado (dice el ilustre dramaturgo), evoco memorias ya lejanas, y le veo como le vi la primera vez representar *La capilla de Lanuza.*

»¡Qué figura tan gallarda, qué ademanes tan nobles, qué entonación y qué modulaciones tan prodigiosas y qué voz tan dulce y tan potente! Porque aquella voz que luego el trabajo de tantos años enronqueció á veces, era en la época á que me refiero dulce, pastosa, musical y de extraordinario vigor.

»Aun recuerdo dos ó tres años después, cuando representó en este mismo escenario (el del teatro Español) *El Cid,* de Fernández y González, aquella escena del primer acto, y me parece que le oigo decir aquellos versos:

¡Es mi honor que se derrumba,
y que al derrumbarse atruena!

»El teatro entero vibró, y Vico no era Vico, era el mismo Cid.

»Yo le veo (prosigue Echegaray) en el admirable Segismundo de *La vida es sueño;* en el carácter misteriosamente poético de *¡Traidor, inconfeso y mártir,* que fué siempre una de las mejores creaciones de Vico; yo estoy viendo su gallarda figura, vestida de negro, apoyándose allá en el fondo del escenario sobre la tumba de doña Inés, en el quinto acto de *Don Juan Tenorio,* y aun me parece que le oigo, una noche, una sobre todas, decir las décimas que empiezan:

Mármol en quien doña Inés,

con un acento tan puro, tan poético, tan romántico, como no habría podido soñar ni el mismo Zorrilla.

»Yo le tengo ante mí cuando dijo el monólogo de *Consuelo* con tanta perfección artística, que Tamayo, el gran dramaturgo, quedaba asombrado ante tal perfección, y luego, en el último drama, á impulsos de la pasión, le estoy viendo girar rapidísimo, con un movimiento inconcebible en la escena, el sombrero en la mano y buscando por todas partes al marido de Consuelo: buscándole en el suelo, y en el techo, y en los rincones del salón, y en todas partes; movimiento absurdo que pintaba prodigiosamente la pasión; movimiento que en otro actor hubiera sido ridículo, que en él era sublime, y que hizo estallar al público en bravos frenéticos y en aplausos no interrumpidos.»

Tal era Antonio Vico cuando estaba en todo el apogeo de sus hermosas facultades, y no hay la más mínima exageración en el juicio que dejo transcrito.

Actor de inspiración sublime, águila de la escena, se remontaba con frecuencia á las más altas esferas del genio.

Si alguna vez se dió el caso de ir Vico con su compañía á una población donde nadie le conociera, al presentarse en escena por primera vez seguramente dijo al público con perfecta unanimidad:

—Ese es el primer actor.

Donde estaba él, estaba la cabecera.

También habla Echegaray en el citado prólogo, con la discreción propia de su talento, de sus propias obras y de la manera como las interpretaba Vico.

Realmente, Vico *contrastó* y avaloró el mérito

superior de las más hermosas producciones del insigne dramaturgo. Puede decirse, en justicia, que tales obras eran dignas de tal intérprete. Algunas de ellas *(O locura ó santidad* y *La muerte en los labios,* entre otras) han muerto con él.

El estreno de *La muerte en los labios* fué, quizás, el éxito más grande y más legítimo de Antonio Vico.

«Su obra artística (sigue diciendo Echegaray) fué monumento labrado con el jugo de su propia vida, y al faltarle la vida, alegrías y dolores, gritos sublimes y rugidos feroces, y el ademán, y el gesto, y las grandes palpitaciones del arte, todo se deshizo, todo se borró, todo se ha hundido en las eternas sombras de la muerte; y hasta para mayor tristeza, sus pobres restos quedan separados de la madre patria y de este escenario por la inmensidad del Océano.»

***

La infancia de Vico fué por extremo difícil y penosa, y desgraciadísimos sus primeros pasos en la escena, lo que prueba, una vez más, que no hay que fiar mucho en las precocidades artísticas.

Don Antonio Vico y López de Adrián, que así se llamaba el padre del que luego fué actor famoso, era actor también, por haber abandonado la carrera de la marina, á que su familia quiso dedicarle; pero no fué más que un actor discreto, aceptable, y poco afortunado en la estabilidad de sus contratas. La familia era numerosa, el sueldo corto y los apuros serios y frecuentes.

El año 1852, después de haber quebrado en Murcia la compañía de que era primer actor don Antonio Vico y López de Adrián, la familia recaló

á Madrid, albergándose, por favor, en casa de un amigo y compañero de don Antonio, el actor don Lázaro Pérez, sin contar con recursos de ninguna clase y en expectativa de contrata.

En aquella época era empresario del teatro de la Cruz el famoso autor dramático, mejor diré, arreglador de comedias francesas, don Luis Olona, quien favoreció á la familia de Vico dando al jefe de la misma la copia de dicho teatro.

¡Ya era descender, de actor á copiante de comedias!

Don Antonio estaba toda la noche copiando (en invierno, sin abrigo y sin lumbre), y Antoñito, su hijo, que entonces contaba doce años de edad, se ocupaba todo el día en la misma tarea mientras dormía su padre. Sólo contaban para comer el matrimonio y cuatro hijos con el producto de aquel penoso trabajo.

«Nos ayudaba en nuestra tarea (dice Vico en sus *Memorias)* un modesto actor, don José Sopera, amigo y compañero de mi padre y casi de su misma edad. Sopera era el encargado por mi padre de revisar mis copias para que yo no intercalase puntos y comas á cada frase que copiaba, pues, por lo visto, tuve una temporadita en la cual colocaba á cada palabra comas ó puntos suspensivos, con lo que se hacía *punto* menos que imposible la lectura de un papel copiado por mí. Tomaba Sopera el cortaplumas de encima de la mesa y me decía:

»—Niño, á ver cómo estamos hoy de comas.

»Yo leía el original, él lo copiado por mí, y aquello era cuento de nunca acabar... ¡Se nos iba el tiempo raspando y enmendando!»

El resultado de aquellas comas era que comían poco y mal, que no hallaban el medio de poner punto á aquella situación á pesar de los puntos de

Antoñito, y que, según confesión propia, se apuraron todos los recursos y se conocieron todos los rigores del frío y del hambre...

*
* *

Dos años después, en 1854, el padre de Antoñito fué contratado de primer actor de carácter para el teatro Principal de Málaga, con un sueldo decente, y la situación de dicha familia mejoró de modo ostensible.

Don Antonio, amargado, *escamado* y escarmentado en cabeza propia, se oponía tenazmente á que su hijo fuese cómico, y para desviarle de tan, á su juicio, peligrosa carrera, lo matriculó en el Instituto de Málaga, al objeto de que siguiese una carrera más tranquila y más positiva que la del teatro.

Antoñito estudió matemáticas, francés y no sé cuántas cosas más, todas con el mismo resultado, es decir, con resultado negativo. El chico no había nacido para resolver problemas ni raíces cúbicas y cuadradas, y en cuanto al idioma francés, el catedrático de dicha asignatura, don Carlos Molfino, no consiguió jamás ponerse *al habla* franca y resueltamente con su discípulo.

—Basta de matemáticas—dijo el rebelde estudiante—. A mí *me tira* el teatro. ¡Quiero ser cómico!

El actor de carácter no tuvo—¡por fortuna!—el carácter necesario para torcer la natural inclinación de su hijo, y gracias á su *debilidad* hemos podido aplaudir á uno de los más grandes artistas de la escena española.

El primer papel que representó Vico (por pura afición y sin estar todavía contratado) fué el de

un oficial que hay en la zarzuela *Los madgyares*, que sólo interviene en una escena del tercer acto, y según noticias, lo hizo bastante mal. Después hizo otro papelito en *Los diamantes de la corona* y estuvo peor: el público «se metió» con él.

Su padre estaba consternado. Transigía, por fin, con que su hijo fuese cómico, pero á condición de que fuese cómico bueno, y á juzgar por las primeras pruebas, iba á ser malísimo.

Aquí dejo la palabra al propio Antonio Vico. Dice, textualmente, en sus *Memorias:*

«Al año siguiente, y en el mismo teatro, ya contratado de racionista y en una compañía de declamación, donde era primer actor de carácter mi padre, hice, entre otros papeles, el de un loco que hay en el sainete *La casa de abatir locos,* cuya *creación* duró en el ánimo del público muchos años y por la que adquirí fama duradera. Fué el caso que, al aparecer yo en la escena, vestido abigarradamente, en un caballo de palo, con una montera de papel á la cabeza y un descomunal compás en las manos, midiendo el escenario, tenía que decir los siguientes versos:

Poniendo aquí las trincheras,
hay desde ellas á la plaza
lo que de la plaza á ellas.

O no oí al apuntador, ó éste quiso lucirse conmigo, ó se me olvidaron los tales versos: ello fué que yo seguía midiendo el escenario, haciendo gestos y contorsiones, pero callado en absoluto. Viendo el actor que hacía el papel de gracioso (don José Sánchez Albarrán) que yo no *rompía* á hablar, se decidió á hacerlo él y con voz potente exclamó: «¡Bomba, bomba!», y él y yo nos echamos al suelo. Entonces, volviendo de mi asombro (entién-

dase miedo), empecé á recitar los versos; pero me equivoqué, y vuelta otra vez el bueno de Albarrán, por cubrir mi equivocación, á repetir: «¡Bomba, bomba!», y al suelo los dos nuevamente. A la tercera intentona ocurrió lo mismo; pero esta vez, ya no solo dijo «¡Bomba!» mi interlocutor, sino el público todo que había en el teatro. Intenté varias veces decir mi papel, y los espectadores en seguida exclamaban: «¡Bomba, bomba!», y se escondían entre las lunetas.

»Tal efecto produjo, de tal modo se comentó aquel incidente, que durante dos ó tres años que seguí trabajando en Málaga, siempre que un actor de más ó menos importancia titubeaba en escena, se oía en seguida decir: «¡Bomba, bomba!»

»Transcurrieron años, y ya con reputación de galán joven, fuí el 62 á dar un corto número de funciones al teatro Principal de Málaga, con la eminente actriz doña Teodora Lamadrid. La obra para *debut*, escogida por la artista, era *Adriána Lecouvreur*. Yo hacía el papel de amante, Mauricio de Sajonia. Vestido correctamente, alentado por mis numerosos amigos, ansioso de darme á conocer como actor ante aquel público que presenció *mis primeros triunfos escénicos,* no quitaba de mi memoria la idea de que al presentarme oyera exclamar: «¡Bomba, bomba!» Y en efecto, al decirme el traspunte, «fuera», no sé lo que pasó por mí: una nube rojiza me ocultó á los espectadores y cuanto delante de mí había; los oídos empezaron á silbarme, y entre aquel trastorno general de todos mis sentidos, oí clara y distintamente: «¡Bomba, bombita!», cuyas palabras fueron ahogadas inmediatamente por una prolongadísima salva de aplausos, que llenaron mis ojos de lágrimas y mi alma de gratitud.»

¿Quién hubiera dicho entonces, cuando daba los que él llama sus *primeros pasos escénicos,* que aquel racionista tan torpe, tan falto de condiciones para el arte dramático y tan cómicamente *bombardeado* por el público, había de ser, andando el tiempo, el autor más eminente de su época, en España, y uno de los primeros de Europa?

Porque hay que decirlo sin ambajes ni rodeos, en servicio de la verdad y desagravio de la justicia: Vico podía competir airosamente con muchas eminencias extranjeras, y con alguna de ellas ventajosamente. Salvini, Rossi, Novelli, Zacconi y otros eminentes actores extranjeros que aquí hemos aplaudido á rabiar, algunas veces más de lo justo, no eran superiores á Antonio Vico cuando éste se hallaba en el apogeo de sus facultades.

En algunas obras del gran repertorio (*La muerte civil* entre ellas), interpretadas por esos actores y por el nuestro, ha podido comprobarse la verdad de lo que dejo dicho. ¡Era mucho actor Antonio Vico!

No terminaré este trabajo sin copiar unas líneas de un hermoso artículo que consagra el inspirado poeta dramático Leopoldo Cano al gran actor. Helas aquí:

«Antonio no tenía miedo al mar, como han escrito muchos que tomaron en serio sus humorismos; tenía miedo al olvido de un público tornadizo, y sólo cuando se sintió desfallecer en la lucha por la gloria de España y por la vida de sus hijos, ¡pedazos de su alma!, enfermo y desconsolado, seguro de su derrota y náufrago antes de embarcarse, emprendió el último viaje *de aventura,* para solicitar de gente extraña el pedazo de pan que ya le negaba la inconsecuente muchedumbre, cuyos aplausos son cordiales enemigos del que los gana en esta

amadísima y desdichada patria nuestra, único país donde algunos niños mueren de envidia y otros se educan apedreando las estatuas.»

El público, no sólo el de Madrid, sino también el de provincias, fué cruelmente ingrato con el ilustre actor.

Cuando éste recibió el telegrama contratándole para América, se hallaba en el escenario del teatro del Gran Capitán, de Córdoba, representando *Traidor, inconfeso y mártir,* «ante un grupo de seis ó siete espectadores que disputaban entre sí». Eran pocos y mal avenidos.

La entrada de aquella noche, *¡en época de feria!* fué de SETENTA Y DOS PESETAS. En el telegrama que recibió le ofrecían, para debutar en Buenos Aires, el cincuenta por ciento de los ingresos y DOCE MIL DUROS de anticipo. ¿Qué había de hacer? Su estancia de dos años en diversos puntos de América fué una peregrinación horrible, desastrosa...

Cuando había decidido regresar á la madre patria murió en alta mar, á dos leguas de la Habana.

XVI

El café de "El Brillante,,

¿Se acuerda el lector del café *El Brillante?* Seguramente, se acuerdan las personas «de cierta edad». Desapareció al verificarse los derribos para el ensanche de la antigua calle de Sevilla. Fué un café popularísimo, y estaba situado en la calle de Alcalá, próximamente donde ahora está el pasaje de *La Equitativa.*

Allí se exhibió *La cabeza parlante,* cuya cabeza pertenecía á un pobre *sablista,* muy conocido y tristemente célebre en la calle de Sevilla y sus alrededores. El hecho culminante á que debió su celebridad, fué el siguiente: A altas horas de una cruda noche de invierno se situó, se apostó, mejor dicho, en la calle de Sevilla, embozado en viejísima capa, debajo de la cual se adivinaba un bulto sospechoso. En cuanto columbraba un transeunte conocido suyo—y conocía á medio Madrid—se le acercaba, se desembozaba, y mostrando el *cadáver* de un niño de pocos meses, exclamaba trágicamente: «Don Fulano, una limosna, *algo,* lo que usted quiera, para enterrar á este desgraciado hijo mío.» El transeunte acometido de esta suerte daba un salto hacia atrás, se horrorizaba, y le soltaba una

peseta, cuando menos. Al sorprenderle la policía en tan lúgubre tarea, cuando ya había realizado una copiosa recaudación, se vió que el *cadáver* era un muñeco de cartón, al cual le había raspado el colorete de las mejillas para que la *ilusión* fuese completa.

Allí también causó la admiración de un público de menor cuantía *El hombre salvaje*—que era un antiguo empleado de consumos, convenientemente *aderezado* al efecto con toscas pieles, cabellos larguísimos y enmarañados, barba igualmente larga y montaraz y mirada estúpida—, el cual salvaje, que gruñía como un cerdo, sólo había tenido que cambiar la exterioridad.

El dueño de ese café era indudablemente un hombre de chispa. Siempre estaba buscando *novedades* é inventando diabluras al objeto de mantener el fuego sagrado en su numerosa, pintoresca y abigarrada parroquia.

Hay que advertir que los *espectáculos* se verificaban en un departamento interior, para pasar al cual había que pagar tanto ó cuanto, según la importancia del mismo. El precio fluctuaba siempre de treinta á cincuenta céntimos de peseta.

En dicho establecimiento, y como un *aliciente* más, funcionaba á diario una lotería de cartones, tan sabiamente dispuesta y organizada, que los aficionados á tan honesta distracción acudían como moscas á la miel, se dejaban allí el dinero con gran facilidad, y el dueño del café hacía un bonito negocio.

* * *

Al llegar á este punto preguntará algún lector impaciente: «Pero, señor mío: ¿qué tiene que ver todo eso con las MEMORIAS ÍNTIMAS DEL TEATRO.»

Paciencia, que todo se andará. «No se ganó Zamora en una hora» y «Por todas partes se va á Roma».

En aquella época—hace la friolera de veintitantos años—eran puntos fuertes y asiduos en la lotería de cartones del café *El Brillante* varios actores de un importante teatro de Madrid, y hasta el apuntador y el traspunte del mismo (dos bohemios rezagados é impenitentes) habían picado en el cebo de aquella *inocente distracción.* Pero no obstante la inocencia de dicho juego, las consecuencias eran desastrosas y llevaban camino de ser trágicas.

El primer actor y director, que *apuntaba* con arreglo á su categoría, tenía tomadas en la contaduría del teatro no sé cuántas decenas adelantadas —muchas debían de ser, á juzgar por el pánico y la *resistencia* del contador—; un actor de la compañía, que poseía unas tierrecillas de panllevar en un pueblo de la provincia de Cuenca y que había vuelto al teatro (era cómico viejo y estuvo algún tiempo retirado de la escena) con el único propósito de *aumentar* y *mejorar* su hacienda, no cesaba de mermar el pan y las tierrecillas con frecuentes peticiones de dinero á su familia, pues el sueldo del teatro era insuficiente para cubrir las pérdidas de la lotería, y los demás jugadores, sin otros recursos que el sueldo mencionado, sufrían los mayores apuros y privaciones, y en punto á *equilibrios* arriesgados podían dar quince y raya al propio Blondín.

Pero no cejaban un ápice en su tenaz empeño de tentar la suerte, con una asiduidad digna de mejor ocupación. Por la tarde, desde que se terminaba el ensayo hasta la hora de comer, y por la noche, desde que se concluía la función hasta que

el café cerraba sus puertas, permanecían entregados en cuerpo y alma á su diversión favorita. Excusado es decir que con semejante ocupación no estudiaban una letra, y que aprendían los papeles oyendo al apuntador y á fuerza de ensayos.

Todo importaba poco. El caso era pasar el rato y tentar la suerte.

El apuntador y el traspunte llegaron hasta el peligroso extremo de no tener casa donde dormir. La patrona (tenían una para los dos, sin duda por economía), cansada de no ver *luz* por ninguna parte desde fecha remota y ante el justificado temor de seguir *á obscuras* por tiempo indefinido, habíase cerrado á la banda, y cortando por lo sano, plantóles en medio del arroyo sin ningún género de contemplaciones.

Ante semejante radical y cruel determinación, uno de aquéllos, que además del vicio de la lotería y otros muchos, tenía el de la erudición, exclamó melancólicamente con el poeta:

Ya no se usan patronas que alimenten
el talento en estado de canuto;
hoy ya quieren cobrar, y no presienten
si el hombre ha de llegar ó no al proscenio.
Y es que se ha presentado mucho bruto
disfrazado de genio,
y en fuerza de tostadas é intentonas,
están echando chispas las patronas.

Después, dando rienda suelta á su mal contenida inspiración, añadió por su cuenta y *riesgo:*

Por tentar neciamente la fortuna,
al presente me encuentro condenado
á dormir muchas noches en el Prado
á la luz de la luna... ¡cuando hay luna!

¡Y todo ello por falta de *luz,* de *guita,* como dicen otros!

Era una pena, una verdadera lástima, que aquellos apreciables viciosos no tuviesen cuenta corriente en el Banco de España.

***

El apuntador y el traspunte, unidos fraternalmente por la común desgracia, aunque avisados é ingeniosos de suyo, se encontraban en un apuro grave, pues además del de la manducatoria, tenían que resolver el no menos difícil problema de buscar donde pasar la noche bajo techado. Esto último ofrecía serias dificultades: se encontraban en lo más crudo del invierno, y en las horas de la madrugada oscilaba la temperatura entre cinco y siete grados bajo cero, y aquello de dormir en el Prado á la problemática luz de la luna no pasaba de ser una metáfora de imposible aplicación práctica.

Salían del teatro donde actuaban á las doce de la noche, minutos más ó menos (aun no habíamos llegado á los *buenos* tiempos en que concluían esos espectáculos á las dos ó las tres de la mañana), y en seguida se iban á *El Brillante* y ponían manos á la obra, es decir, á la lotería. Este café cerraba sus puertas á eso de las dos, más bien antes que después, y desde aquella hora hasta las ocho ó las nueve de la mañana, era totalmente imposible estar paseando á la intemperie sin coger una pulmonía ú otra cosa peor.

Cuando podían reunir entre los dos cinco ó seis reales, habían resuelto el problema de aquella noche: se iban al café de Correos, de la Puerta del Sol, que no cerraba á ninguna hora del dia ni de la noche (asilo *benéfico de golfos* y de trasnochadores, y cuyo idilio ha cortado recientemente el conde

de San Luis), tomaban café con *media de abajo,* daban una regular propina al camarero y se tumbaban después sobre los rojos divanes, durmiendo y descansando unas cuantas horas.

El apuro gravísimo surgía cuando no poseían la corta cantidad que necesitaban para las *medias de abajo* y para comprar la benevolencia del camarero que les permitía dormir sobre el susodicho rojo diván. Y ese apuro era frecuentísimo.

Después de mucho discurrir—que la necesidad aguza el entendimiento—y de haber pasado algunas noches en la plaza de Oriente entre Recaredo y Chindasvinto, idearon un medio ingenioso, que les dió, por el pronto, un resultado magnífico.

Momentos después de salir de *El Brillante* se dedicaban á la ardua tarea de buscar una pareja de guardias de orden público (cosa difícil en todo tiempo, y singularmente en las crudas noches de invierno), y en cuanto divisaban la pareja se paraban en firme, simulaban una agria y feroz disputa, se insultaban á grandes voces, cuando los guardias estaban cerca se agarraban á brazo partido, se propinaban mutuamente sendos cachetes y rodaban por el suelo. Acudía gente y se formaba un corro, llegaban los guardias y los separaban y llevaban á la prevención—donde había un buen brasero—y allí pasaban el resto de la noche al amor de la lumbre, después que la policía, no sin gran trabajo, los había reconciliado.

Para no infundir sospechas y descubrir el juego no *reñían* dos veces seguidas en un mismo distrito: iban turnando. Pero tanto apuraron la suerte, que todos los guardias y serenos de Madrid llegaron á estar en el secreto y presenciaron las últimas *riñas* con perfecta calma y sin hacerles el menor caso. ¡Qué amarga decepción! En vista de aquel resul-

tado *definitivo,* tuvieron que desistir de insultarse y de aporrearse inútilmente, ante la seria amenaza de ser conducidos á la cárcel por promover *inútiles escándalos.*

No sé cómo se las arreglarían después aquellos dos *golfos.*

***

Yo, que jamás tomé parte en aquella honesta distracción del café de *El Brillante,* también estuve á punto de ser víctima—á la inversa y por carambola—de la lotería de cartones. Véase cómo.

Había escrito una obra en dos actos, en colaboración con un amigo mío, escritor excelente y actor distinguidísimo, para el teatro donde actuaban aquellos empedernidos jugadores. Estaban ya bastante adelantados los ensayos, y los cómicos, con esa *perspicacia* que Dios les ha dado—y que Él les conserve—, habían notado, y lo manifestaban sin rebozo, que la obra era mala y que íbamos con toda seguridad á un fracaso ruidoso.

Tan arraigada estaba esa creencia, que yo—aun teniendo en cuenta el valor que debía dar á tal opinión—llegué á participar de ella en cierto modo é iba familiarizándome con la idea de que nos iban á poner verdes á silbidos.

En tan *magníficas* condiciones y con tan *favorable* atmósfera, llegamos al ensayo general, un día antes del estreno, que había de ser el 24 de Diciembre. Concluído el ensayo, del cual estaba yo completamente satisfecho, se me acercó el representante de la empresa y me dijo:

—La obra es *gorda,* atrevida, se pintan en ella costumbres de Andalucía no muy arraigadas en Madrid, y la considero peligrosa, peligrosísima...

¿Quiere usted que la estrenemos mañana por la tarde?

—No señor.

—En la tarde de Nochebuena el público no es exigente (entonces, realmente, no lo era), *pasa* todo, y una vez sancionada en las tardes de Pascua, la podremos hacer *alguna* noche... ¿Consiente usted?

—¡No señor!—volví á replicar, airado y nervioso—. Hemos convenido en que se estrene por la noche, y por la noche se estrena. No aspiro á que *pase* misericordiosamente. Si han de gritarla, que la griten con todas las de la ley.

—Advierto á usted que su colaborador participa de mis temores y está conforme en que la obra se estrene por la tarde.

—Pues yo no... Y en la disyuntiva que crea este desacuerdo, prefiero retirar la obra.

—Eso no, porque él, en último caso, acepta la resolución de usted. Además, después del gasto hecho, no es conveniente... Probemos fortuna. ¡Nada, nada, se estrenará por la noche y quiera Dios que yo me equivoque! Pero puede que luego se arrepienta usted cuando sea tarde...

Es de advertir que el gasto hecho importaría veinticinco ó treinta duros: todo ello se reducía á presentar en el segundo acto la escena dividida, simulando dos pequeños cuartos de un colmado famoso en aquella sazón.



El cómico procedente de la provincia de Cuenca, el de las tierrecillas de panllevar, que había oído nuestra conversación, acercóseme cuando de mí se separó disciplente y malhumorado el re-

presentante de la empresa, y se expresó de esta suerte:

—Yo no participo de la creencia general respecto de esta obra. Soy cómico viejo, he visto mucho y sé que en esto de los estrenos de comedias nadie puede permitirse el lujo de ser profeta, como decía mi maestro *Don Julián*. Sin caer yo en ese vicio de la profecía, y juzgando meramente por la impresión que he recibido en los ensayos, creo que la obra puede gustar...

—¿De veras? ¿Usted cree?...

Y me faltó poco para abrazar al discípulo de don Julián Romea.

—Porque así lo creo, no tengo inconveniente en comprarle á usted su parte antes del estreno. Me juego esa carta: el azar es mi segunda naturaleza... ¿Quiere usted cuarenta duros por su parte?

—Vengan—repliqué en el acto, sin darme cuenta de lo que decía y arrepintiéndome en seguida de haberlo dicho.

—Tome usted ahora treinta, y esta noche le daré el resto.

—No... Quédese usted con ese dinero y esta noche cerraremos el trato cuando me dé usted la cantidad completa. No es desconfianza ni mucho menos: es un capricho, una corazonada, algo inexplicable.

—Acepto. Esta noche cerraremos trato.

Vi el cielo abierto con aquel aplazamiento, pero quedé bajo el penoso influjo de cruel incertidumbre ante el temor de que cumpliese su palabra: no porque yo creyera que hacía un mal negocio, sino sencillamente porque no tenía costumbre de vender mis obras antes ni después de estrenadas.

Y no creía que aquel fuese un mal negocio por varias razones. La primera, porque mí colabora-

dor y yo habíamos escrito la obra sin pretensiones: era un *apropósito* para Nochebuena y sólo aspirábamos á doce ó catorce representaciones, á lo sumo veinte, que, á cuatro duros por acto que pagaba aquel teatro, á todo tirar, y saliendo muy bien, podría producirme ochenta duros. Me ofrecían cuarenta corriendo el riesgo de que no gustase, y lo repito, no era una proposición descabellada; pero sin poder explicarme la causa, como antes había dicho, estaba arrepentidísimo de haber soltado aquella palabra. ¡De qué buena gana la hubiera recogido!

Mi oposición resuelta á estrenar por la tarde no nacía de que yo tuviese confianza en la obra, sino de la irritación que me había producido el prejuicio de los cómicos, del cual, por lo visto, participaba también la empresa.

Mi improvisado editor se fué al café de *El Brillante,* con el propósito deliberado de ganar á la lotería de cartones los diez duros que le faltaban para cerrar el trato conmigo; y yo, que conocía, mejor dicho, adivinaba su plan, me fuí al café con él y estuve allí toda la tarde presenciando la partida y pidiéndole á Dios que mi hombre resultase afortunado en amores. Efectivamente, estuvo desgraciado en el juego, y perdió diez duros en lugar de ganarlos.

Respiré con cierta relativa satisfacción.

Por la noche, en el teatro, y cuando yo creía que había desistido de sus sueños *editoriales,* me dijo:

—Ya ha visto usted que me es imposible darle esta noche los cuarenta duros. Pero mi palabra es palabra, y le prometo formalmente que pasado mañana, primer día de Pascua, que recibiré dinero de mi pueblo, le entregaré esa cantidad... Cerremos, pues, el trato, firmándole yo un recibo.

—Yo también tengo palabra y no falto á ella. Pero el trato ha sido que he de percibir esa cantidad, *completa,* antes del estreno... Esos son los términos precisos de la cuestión.

—¿De suerte que me espera usted hasta mañana por la noche?

—He dado mi palabra.

—¿Hasta una hora antes del estreno?

—Seguramente.

—Pues hasta mañana... Todo depende de una buena hora, de una *racha* favorable.

***

Nueva incertidumbre, al quedar nuevamente expuesto á ser víctima de las oscilaciones y caprichos de la lotería de cartones. Y digo expuesto porque, además de la repugnancia que siempre he tenido á vender mis producciones escénicas, en aquella ocasión un secreto presentimiento me anunciaba que la obra iba á gustar y á producir mucho más de lo que me ofrecía aquel buen señor, no porque fuese buena, sino *porque sí,* que es la razón de muchos éxitos.

El cómico de mi cuento disponía aún de dos sesiones de lotería, una aquella misma noche, de madrugada, y otra al día siguiente, por la tarde, pues para mayor desdicha, no tomaba parte en la función que había de verificarse á dichas horas. Con su naturaleza de jugador y su irresistible deseo de comprar la obra—que ya era ésta cuestión de amor propio para él, según me dijo—, resultaba temible en sumo grado.

No tuve valor para acompañarle, ante el temor de tocar la triste realidad aquella misma noche. La esperanza es lo último que se pierde, y yo que-

ría perderla—si así estaba escrito—lo más tarde posible.

Por dicha mía, mi futuro y tenaz comprador continuó siendo afortunado en amores—aunque no era un Adonis, ni mucho menos—y perdió otros diez duros. Gradualmente, por *etapas* iguales, se iba quedando sin *municiones*. ¡Con qué satisfacción supe su desgracia á la mañana siguiente!

Fué lo primero que me cuidé de averiguar. Pero no había desaparecido totalmente el peligro: quedábale todavía una sesión, y la suerte—al fin, mujer—podía, por capricho, favorecerle... porque hay mujeres de malísimo gusto.

Otro temor me sobresaltó de pronto, cuando me hice la siguiente reflexión:

—Si este hombre, en vista de su mala suerte en el juego, recurre á su crédito y pide prestada esa cantidad, y la encuentra, y me la trae, ¿qué hago yo? No tengo más remedio que tomarla y cerrar el trato, porque he dado mi palabra; ligeramente, sin meditarla, es verdad, pero la he dado, y no puedo volverme atrás sin quedar mal. Y que puede haber quien le facilite ese dinero me parece la cosa más fácil del mundo: se trata de un propietario, manchego por añadidura, y los manchegos tienen fama (entonces la tenían, no sé si la conservarán) de ser hombres serios y formalotes. ¡Nada, que estoy condenado á estar er vilo hasta las nueve de la noche!

A dicha hora, á las nueve, el actor manchego llegó al teatro, mustio y desconsolado, y sin una peseta, según me manifestó con encantadora sinceridad.

—Quedamos libres de todo compromiso—me apresuré á decirle sin poder disimular el júbilo que me embargaba.

—¿No quiere usted esperarme hasta mañana? Mañana sin falta tengo ese dinero, y le firmo ahora mismo un recibo.

—No señor.

—Creo que la obra va á gustar mucho.

—¡Pues por eso!

Y repetí con cierta satánica alegría:

—Quedamos libres de todo compromiso.

¡Qué peso me había quitado de encima!

***

Aquella obrilla, escrita á la ligera (en ocho días), sin la conveniente preparación y sin pretensiones de ninguna clase, obtuvo un éxito extraordinario, excepcional. Y los primeros sorprendidos fuimos mi colaborador y yo. Yo me había *rehecho* y esperaba que la obra gustase, pero no tanto: alcanzó ochenta y tres representaciones consecutivas (número inverosímil en aquella época, sobre todo tratándose de una obra *de verso),* casi todas á teatro lleno, y dió un dineral.

Los cómicos que habían profetizado el fracaso aseguraron con el mayor aplomo y la más perfecta naturalidad (no en vano eran artistas estables), que tenían previsto *aquel* éxito, del cual se alegraban mucho. ¡Es lo que dicen invariablemente siempre que se equivocan, la historia eterna! Yo, que no estaba en vena de incomodarme, fingí la más candorosa credulidad, y todo fué jubiloso regocijo de telón adentro.

El editor frustrado, exteriorizando una alegría que estaba muy lejos de sentir, no cesaba de preguntarme:

—¿Eh, tengo yo buen ojo?

A lo cual no sabía yo, en verdad, qué contestarle.

Al final de aquella temporada, sin contar la recaudación de provincias (inmediatamente después del estreno se hizo la obra en muchas poblaciones importantes, siempre con gran éxtito), y ateniéndome sólo á las representaciones de Madrid, cobré, contantes y sonantes, *trescientos cuarenta y cuatro duros.*

A los cuatro años, la obra me había producido unas treinta mil pesetas... Es decir, que si no tengo la fortuna de que mi improvisado editor tuviera mala suerte en el juego, hubiera vendido por doscientas pesetas unos diez mil duros que llevo cobrados á estas fechas...

¡Qué simpática me fué desde entonces la lotería de cartones del café *El Brillante!*

XVII

El teatro en España

Sin conceder al teatro en absoluto el fin docente y educativo que muchos le atribuyen, creo, no obstante, que es en todo tiempo, si no escuela de las costumbres, como afirmaba Moratín, al menos un reflejo de las mismas, y siempre y en cierto modo un elemento de cultura, aun tomándolo como espectáculo de puro entretenimiento para honesto recreo del espíritu, si llena el fin primordial del Arte.

Desde el *Siglo de Oro,* llamado así principalmente por las obras teatrales que en él se produjeron—juntamente con la novela más grande del genio humano—se concede entre nosotros importancia capital á la literatura dramática, no sólo como espectáculo recreativo y civilizador, sino también y con marcada preferencia como ostensible demostración de nuestro nivel intelectual, literaria y artísticamente.

Así como en Francia han sobresalido siempre, por su número y calidad, los novelistas, en España han tenido la primacía, quizás en mayor proporción, los autores dramáticos, á contar desde el siglo XVII. Los nombres de Calderón, Lope, Ruiz

de Alarcón, Tirso de Molina, Rojas, Moreto, Guillén de Castro, Vélez de Vegara y algunos otros, prueban lo que digo con relación al siglo mencinado.

Salvada la laguna del siglo XVIII (siglo estéril, no tan sólo en lo que al teatro se refiere, sino en todos los ramos del arte y de la literatura), desde la aparición de Moratín renace vigorosamente la dramática española, y son preciado ornamento del siglo XIX en tal sentido Zorrilla, el duque de Rivas, García Gutiérrez, Tamayo, Ayala, Fernández y González, Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Narciso Serra y otros de menos importancia; y más tarde—dentro del mismo siglo—, Echegaray (elemento revolucionario y demoledor, con todas las grandezas y audacias del genio), Eugenio Sellés, Enrique Gaspar y algunos otros de indudable importancia y de mérito positivo.

En los últimos años del siglo pasado, y en los primeros del actual, surgen algunos ingenios, dignos continuadores de la gloriosa tradición, destacándose en primer término Joaquín Dicenta, Feliu y Codina y Jacinto Benavente, dignamente acompañados por los hermanos Quintero y Linares Rivas, trayendo algunos de esos autores nuevos procedimientos y alientos nuevos é iniciando una evolución que amenaza derribar todo lo antiguo, lo que muchos creían permanente é indestructible, sin contar para nada con la eterna ley del progreso. Y nació la escuela modernista, esa escuela implacable que aspira, no ya á cambiar, sino á romper los antiguos moldes.

De la inevitable lucha entre lo que desaparece y se avecina, ha surgido una tàn grande confusión, que nadie sabe á qué carta quedarse ni qué partido tomar. De una parte el público, inquieto y levan-

tisco, y de otra los profesionales é *industriales* del antiguo régimen, todos andan desorientados.

Los autores viejos están en una disyuntiva cruel. Si siguen su camino de siempre y por dicha logran satisfacer á la parte de público (todavía numerosa) que continúa apegado á la tradición, incurren en el desagrado de la crítica, modernista en su mayoría y tan inteligente como vigorosa; y si, por el contrario, pretenden adoptar los nuevos procedimientos y las teorías nuevas—que no sienten—corren el riesgo, tienen la casi seguridad de fracasar por partida doble, ante el público y ante la crítica. Actualmente se da con frecuencia el caso peregrino de que ante una obra elogiada incondicionalmente por la crítica, el público no acuda á sus representaciones, y al contrario, aquellas otras agriamente censuradas y condenadas por esa misma crítica, producen grandes rendimientos á las empresas. Jamás ha existido un divorcio tan absoluto entre el público y la crítica. Por eso los *industriales* (los empresarios de teatros) están en la misma incertidumbre y en la propia desorientación que los mencionados autores. Las comedias modernistas, excepción hecha de algunas de Benavente, aunque obtengan buen éxito, *no dan una peseta,* porque, por lo general, aburren y cansan al respetable público, y con las obras del antiguo régimen, á excepción de algunas de Echegaray, ocurre lo mismo: nadie va á verlas.

Por tales razones, el negocio teatral es tan arriesgado, tan ruinoso, diré mejor, en los tiempos de lucha y de transición que alcanzamos. De ahí la tremenda crisis que sufrimos en lo que podemos y debemos llamar arte dramático en grande escala.

***

En esta cuestión de la crisis teatral—que entra en su período agudo—hay otros varios interesantes aspectos que he de tratar aquí.

Principió á marcarse la decadencia de los teatros de forma y de función entera con la aparición de los teatros *por horas.* De una parte la carencia en los primeros de obras atractivas y de verdadera importancia, y de otra parte la facilidad que ofrecían los segundos, no sólo en cuanto á las horas de asistir á la representación de una pieza completa, sino también en lo que se refiere al precio de las localidades, hizo que el público, por comodidad, prefiriese el género chico, aun cuando fuese en menoscabo (esto es discutible) del arte en grande escala.

Ese para algunos abominable género chico, no sólo consiguió llevarse la gran mayoría del público de los otros teatros, por las razones que dejo apuntadas, sino que también contribuyó grandemente á la reforma de las costumbres en lo tocante á las horas de comer (otra de las razones que más han contribuído á perjudicar el teatro grande).

Antes, para asistir á una representación que empieza á las ocho y media de la noche, era preciso comer á las siete, si no se quería perder el primer acto, sin cuyo conocimiento se pierde el hilo del argumento y carece de interés la comedia más interesante. Ahora, con los teatros por secciones, se puede concurrir á ese espectáculo á las nueve y media ó una ó dos horas más tarde. Contando con esa facilidad, se come después de las ocho de la noche, y á veces después de las nueve, por cuya razón los teatros grandes están desiertos toda la velada (por no perder el primer acto) y en los del género chico no hay nadie en la primera sección. En rigor de verdad, son tres, y no cuatro

como se anuncian, las secciones *útiles* de dicho espectáculo.

Justo es consignar que la boga del género chico (que ha tenido sus días de esplendor) no se ha debido únicamente á las facilidades que ha dado por la división de las horas y los precios de las localidades por secciones. Autores notabilísimos, músicos eminentes y cómicos de mérito indudable diéronle días de gloria y de provecho. Ricardo de la Vega, Javier de Burgos, Ramos Carrión, Miguel Echegaray, Estremera, Manzano, Arniches, Fernández Shaw, López Silva y Perrín y Palacios, entre otros, produjeron obras estimables—algunas de positiva importancia—que avaloraron con primorosas partituras Chapí, Fernández Caballero, Bretón, Jiménez, Brull, Chueca, Vives, Valverde (padre é hijo) y muchos más, sobresaliendo en la interpretación de ese género los Mesejo, Manuel Rodríguez, Romea, Pinedo, Carreras, Moncayo, Sigler, Riquelme y otros cuya enumeración fuera prolija. Esos nombres y gran número de obras de repertorio son buen testimonio de lo que digo.

Hay, además, un teatro que, sin poderse contar en el número de los del género chico, propiamente hablando, y siendo, no obstante, teatro *por horas*, ha contribuído poderosamente á la decadencia de uno de los principales teatros del género grande, del de la Comedia. Ya habrá comprendido el lector que me refiero á Lara. De Lara puede decirse que es un *chico en grande*. Desde el primer momento le quitó á la Comedia su significación, su repertorio, sus artistas y sus autores. Al escenario de Lara fueron la Valverde, la Tubau, Romea, Zamacois, Rossell, Pepe Rubio y otros, y allí se representaban *La careta verde, La mamá política, El noveno mandamiento, El sombrero de copa, La función de mi*

pueblo y casi todas las obras, en fin, que había estrenado Emilio Mario en el coliseo de la calle del Príncipe. Con las obras y con los actores, fuéronse también los autores dramáticos. ¿Cómo había de ir el público á la Comedia si en Lara le daban las mismas obras, con igual esmero representadas, con mayor comodidad en las horas y con las localidades más baratas, aun englobando el precio de las cuatro secciones? La competencia era imposible. Primero, Ramos Carrión, Vital Aza, Ricardo de la Vega, Enrique Gaspar, Miguel Echegaray, Estremera, Barranco y otros que *ya pasaron,* y después Benavente, los hermanos Quintero, Linares Rivas y algunos más, han sostenido la tradición de aquella casa, manteniendo el nivel artístico á la envidiable altura en que se halla.

* * *

Hay una excepción, sin embargo, en la crisis del llamado género grande: el teatro Español. Pero la excepción confirma la regla.

El teatro Español realiza, en efecto, un buen negocio, no porque cuente con un público especial cosechado entre las relaciones particulares de su empresa, como creen algunos, sino porque cuenta con lo mejor de lo mejor en autores y artistas, porque tiene una dirección inteligentísima que trabaja y hace trabajar á su compañía enormemente, y porque sirve la escena con lujo y esplendor, sin escatimar gasto ni sacrificio.

Por tales razones, el teatro Español se lleva el público que queda de función entera. Los demás de su clase viven mal, trabajosamente, pierden el tiempo y el dinero, y algunos aspiran á vivir... con vilipendio. Estos últimos son los que se acogen á la

protección de una ó de varias damas de la aristocracia para realizar un abono á un día de moda á la semana, al objeto de poder, con la entrada de ese día y la de los domingos por la tarde, *ir tirando*, cubrir el presupuesto... ó perder menos. En ganar, ni sueñan siquiera. Los llamados «sueltos de contaduría» que las empresas de esos teatros envían á los periódicos (y que éstos insertan con su benevolencia acostumbrada), dan la medida del triste estado en que el negocio teatral se halla. Dicen, por ejemplo:

«La bella y elegante marquesa (ó duquesa) de Y, generosa protectora de las artes, se ha encargado, con verdadero empeño, de realizar un numeroso abono á viernes de moda en el teatro... Ya se han abonado... (aquí una lista de nombres conocidos en el gran mundo). Continúa abierto el abono. Es de esperar, *por tal motivo,* que lo más distinguido de la sociedad madrileña se dé cita ese día en dicho coliseo.»

¡Por tal motivo! ¡Y nada de autores, ni de obras, ni de cómicos! Lo importante, lo atractivo en este teatro está de telón afuera...

¿No es eso vivir con vilipendio? Pues ni de ese modo consiguen *diferenciarse* algunos empresarios.



A todo hay quien gane, y el género chico, que mató—ó puso en trance de muerte—al grande, muere ahora á manos de su hermano menor, el género ínfimo. Desde que este género insignificante (¡ello mismo lo dice!) sentó sus reales en Actualidades y en el Salón Japonés, era de presumir lo que ocurriría andando el tiempo, vista la marcada predilección del público por dicho espectáculo.

El género chico empezó en los cafés, humildemente; luego fué al modesto teatro del Recreo (que estaba en la calle de la Flor Baja, donde hay ahora un templo de jesuítas), después á Variedades (calle de la Magdalena), y por último, se apoderó de los principales y más grandes teatros de Madrid, como son la Zarzuela y Apolo, teniendo, además, Eslava, el Moderno, Martín y el Cómico. ¡Una verdadera erupción!

El género ínfimo nació en los dos saloncitos mencionados, luego penetró en Romea, después en Novedades, más tarde en el Frontón Central, y recientemente ha hecho su entrada triunfal en la Zarzuela, en ese hermoso teatro que encierra una de las más gloriosas tradiciones del arte lírico-dramático nacional. ¿Se detendrá ahí? Es de creer que no; que seguirá avanzando *la ola verde.*

¡Allá va la nave!
¿Quién sabe do va?

El proceso de ambos géneros (el chico y el ínfimo) es el mismo, y sucede lo que lógicamente debía suceder.

El público, que antes prefería una zarzuela en un acto ó un drama ó una comedia en tres, por la facilidad en las horas y la *relativa* baratura en los precios, se pronuncia ahora en favor del género ínfimo, porque en esa misma sección de una hora en que le da el género chico una obra en un acto, le da el *music-hall* (por el mismo precio) seis ó siete *cosas:* la bella *Chelito,* la sugestiva *Fornarina, couplets,* bailes, pantomimas, excentricidades... *¡la mar* de números! muchos de ellos aderezados con mostaza de la más fuerte y sal de la más gorda. La elección no es dudosa para una parte de nuestro público, la más numerosa desgraciadamente, y

los teatros del género chico están ya desiertos como los grandes—excepción hecha, como dejo apuntado, del teatro Español—. «¡Qué espantosa soledad! Estos, Fabio, ¡oh dolor! que ves ahora» teatros completamente abandonados por el público. *fueron un tiempo,* no lejano, ayer, como quien dice, emporio del bullicio y de la animación, y á veces templos fastuosos donde oficiaban ilustres sacerdotes del arte.

¿A qué obedece este que algunos llaman fenómeno singularísimo?

***

Al echar por la calle de en medio la empresa de la Zarzuela, llevando á aquel escenario el género ínfimo, mezclándolo, por el pronto, con el chico, al objeto de no tirar demasiado de la cuerda por el pueril temor de que se rompa, un grito de protesta se ha levantado del *seno* de los perjudicados más directa é inmediatamente.

Cuentan que hubo una reunión de autores de los que cultivan el género preterido, en la cual reunión se discutieron con viveza las medidas que podían tomarse para evitar que un teatro como el de la calle de Jovellanos, donde se han estrenado las zarzuelas más notables del repertorio grande y no pocas que son la flor y nata del chico, se convierta ahora en pista de circo unas veces y otras en tablado de *music-hall*... Algunos asistentes á dicha reunión podían haber dicho con el poeta:

> ¡Ya me comen, ya me comen
> por do más pecado había!

porque más de una vez han buscado el éxito —prescindiendo francamente del arte y de la literatura—

con *couplets* picarescos, con las *buenas formas* de las tiples guapas y de las señoritas del coro (algunas de las cuales dejan bastante que desear) y con otros *elementos* de esta clase. Pero no hubo acuerdo, y alguien dijo:

Gemid, hermanos;
todos en él pusisteis vuestras manos!

***

La crisis del género chico (diríase mejor la crisis del teatro en general) preocupa á una parte del público—que aun quedan amantes del arte—, y con particularidad á los perjudicados por ella. La prensa, como era lógico, ha tomado cartas en el asunto, dándose á investigar la causa originaria del mal y tratando de descubrir á los *culpables*.

Todos los que tratan este asunto exculpan y disculpan al público, eximiéndole de responsabilidad. No son justos en este caso. El público tiene mucha culpa de lo que sucede, aunque no toda. Entre un espectáculo artístico, honesto, *limpio* y bello, y otro en el cual se prescinde del arte, de la literatura y de la moral, opta siempre por el segundo.

¿Ejemplos? A porrillo. Sin ir más lejos, hay un teatro de género chico que, lejos de sufrir como todos los de su clase las consecuencias de la crisis actual, está siempre lleno y realiza un magnífico negocio. ¿Por qué? Porque representa obras de mucha *visualidad* y con mucha pimienta. A ese teatro le tiene sin cuidado el género ínfimo. ¡Cualquiera le quita *su* público!...

En la memoria de todos están las recientes campañas de las compañías italianas en el teatro de la Comedia. En los primeros días de la primera de las temporadas á que me refiero, el teatro estaba casi

desierto. Púsose en escena *Zará,* comedia atrevida, verde y con toda la *visualidad* necesaria para despertar y avivar los sentidos más embotados. Al día siguiente de la representación salieron los periódicos indignados, fulminando rayos y centellas contra dicha obra, diciendo que era escandalosamente inmoral y aconsejando al público que no fuese á verla. ¡Qué magnífico reclamo! Al anunciarse dos días después la segunda representación de *Zará,* se agotaron los billetes en contaduría. Se representó muchas veces con el teatro lleno, y fué la obra de la temporada y la salvación de la empresa.

Al año siguiente la misma compañía, ya aleccionada por una sabia experiencia, anunció lunes *verdes,* martes *rojos,* miércoles *azules* (jueves y viernes no tenían determinado color) y sábados *blancos.* En los tres primeros días de la semana (el lunes, sobre todo) había entradas magníficas, llenos *rebosados,* porque se representaban obras atrevidas, verdes, de un verdor que no llamaré escandaloso... porque á nadie escandalizaba. En cambio, los sábados *blancos,* destinados á representar comedias morales y *limpias,* que podía ver y oir sin peligro una niña de quince años, modelo de inocencia y de candor, el teatro estaba casi desierto...

Así es el público. Y no un público cualquiera, compuesto de las clases modestas y humildes de nuestra sociedad, sino formado por lo más florido y visible de la aristocracia y por lo más adinerado y brillante de las clases medias. Ese público era el que llenaba el teatro de la Comedia (y lo volverá á llenar) los días de subido color.

Conozco un senador vitalicio que ha visto siete veces *El arte de ser bonita,* otras tantas *La gatita blanca* y que ahora *sorbe* con delicia *La taza de té...* sin duda para sudar.

Sé de otro senador (éste por derecho propio) que empezó su carrera teatral moderna en Actualidades, cuando hacía furor la canción de *La pulga*, de allí pasó á Romea, luego á Novedades y ahora se ha abonado á la Zarzuela.

Títulos de Castilla, banqueros, damas elegantísimas, altos funcionarios del Estado, todo lo que brilla y está sobre el nivel del mísero y modesto vulgo, se perece por el *music-hall* triunfante y por las obras que se le asemejan.

Esa es la verdad, lisa y llanamente expresada. Que cada palo aguante su vela.

Hace treinta años que vivo del público, procurando servirle y agradarle; siempre he acatado y respetado sus fallos en lo que á mi humilde producción se refiere, y le debo, por su benevolencia, profundo agradecimiento; pero antes de adularle servilmente, rompería mi pluma modestísima.



Los empresarios y autores del género chico tienen también grandísima culpa de lo que sucede.

Dos errores de bulto, entre otros muchos, han cometido sistemática y perdurablemente los primeros: alargar el número de representaciones de muchas obras insignificantes, hasta llegar á producir cansancio, hastío, verdadera fatiga en el público, y mantener en el cartel indefinidamente, contra viento y marea, obras ruidosamente silbadas, gritadas y *pateadas* la noche de su estreno. Tales errores, que implican una falta de respeto al público, no podían cometerse impunemente. Los centenares de representaciones á obras medianas (y algunas de *maldad* reconocida) y la imposición de otras ostensiblemente rechazadas, tenían que dar

sus naturales frutos. Proceder de ese modo, ¿no era poner á prueba la paciencia del público?

Cuanto á los autores, su más grave pecado ha sido su pereza, que dió por resultado la falta de inventiva, que condujo derechamente á la monotonía y al aburrimiento en que agoniza el susodicho género. Discurrir por cuenta ajena es muy cómodo, desde luego, pero tiene sus inconvenientes. El vulgo de los autores jamás se aventura en lo desconocido, limitándose modestamente á recorrer, no la escondida, sino la ya trazada «senda por donde han ido» los pocos autores de verdad que existen.

Y voy á demostrarlo.

Se estrena *La verbena de la Paloma,* obtiene un éxito excepcional (ahí estaban justificados los centenares de representaciones), produce mucho dinero, y en seguida dicen los perezosos, los vulgares, los que están á la que salta: «Hemos encontrado un filón.» Y durante una época bastante larga no hay más que sainetes plagados de chulos sensibles, de una sensiblería cursi y desesperante, fuera de la realidad, y en ocasiones fuera también del arte. Hay un teatro en Madrid donde se representaron todas las noches, durante mucho tiempo, cuatro obras chulescas, todas ellas iguales en su fondo, en su esencia y en sus procedimientos. Ese delirio sistemático era el más propio para aburrir, no ya á los abonados al género chico, sino al caballo de bronce de la plaza Mayor.

Estrenóse *El puñao de rosas,* otro éxito legítimo y excepcional, y al momento dicen los consabidos: «Aquí hay otro filón; *hemos* descubierto una rica veta.» Y viene la época del melodrama comprimido, y «llanto y asolación y fieros males» fueron el manjar diario para el público inquieto y volandero de los teatros por horas. Pero el melodrama com-

primido y horripilante en unos teatros que están pidiendo alegría y regocijo, señala una torpeza incalificable y ha marcado un contraste que evidencia la mayor de las anomalías: mientras en Novedades (el teatro del melodrama, amplio y con todas sus consecuencias y propio para el público sano de aquellos barrios) se establecía el género ínfimo con las *danseuses, gomeuses* y *disseuses* más en boga en los teatros del género chico situados en el centro de la población, á los cuales va un público *refinado* con el fin preconcebido de distraerse y de pasar un rato agradable, ¡se hacía el género de la plaza de la Cebada!... Y esto un día, y otro, y otro, y siempre. ¿Qué había de suceder? Lo que ha ocurrido.

El público ha tenido razón para alejarse de esos teatros; y si en lugar de refugiarse en el género ínfimo hubiese vuelto á su punto de partida, que está en los teatros de género grande, sólo aplausos merecería. Las torpezas y desaciertos del género chico no justifican la marcada predilección del público por el ínfimo.



Un escritor distinguido, tratando este asunto en un periódico de gran circulación, achaca la causa de la crisis actual á la carencia de buenos literatos para cultivar el género chico. Creo sinceramente que padece un error el estimable compañero. Si hubiese hablado, no de la falta de *literatos,* sino de *autores,* la cosa sería discutible y acaso estuviera en lo cierto. Puede asegurarse, aunque parezca paradoja, que es posible escribir buenas comedias (buenas para el público, se entiende) sin ser literato, en el sentido riguroso de la palabra, y que hay

literatos eminentes que no consiguen ser autores dramáticos, aunque se lo propongan con tenaz empeño.

El público, en su inmensa mayoría, en su casi totalidad, atiende á lo que pasa en el escenario: le interesa ó no le interesa, le conmueve ó no le conmueve, le hace gracia ó no se la hace. Eso es todo. No se percata ni se preocupa siquiera con sentido crítico de la forma en que se expresan los personajes que intervienen en la comedia.

Si así no fuese, ¿cómo hubieran gozado fama de autores dramáticos—y lo fueron, aplaudidísimos—Rodríguez Rubí, Camprodón, Eguilaz y otros de aquellos tiempos y de los presentes.

Rodríguez Rubí (¡académico de la Lengua!) fué uno de los más afamados autores de su tiempo. En una de las más celebradas comedias, *Fiarse del porvenir* (ó como si dijéramos, *Fíate de la Virgen y no corras,* que esa era la moraleja de su obra), dialoga de este modo:

– Y diga usted, ¿hace mucho
que de América volvió?
—Mucho, mucho, mucho, no;
pero bastante.
—¡Qué escucho!
. . . .
—Aquel es mi padre, ¡tate!
—Por eso, bailando al son (?),
aquí te traigo jamón
y unos pollos con tomate.

Vulgares son ya, de puro conocidos, los versos disparatados de Camprodón en sus más aplaudidas comedias, de algunas de las cuales, *Flor de un día,* por ejemplo, se han hecho más de veinte ediciones. En esa obra precisamente están (entre otros de la misma estirpe) los siguientes versos:

—Mala pedrada te tronche:
sólo por tragón te odio.
—Hombre, esto es un episodio,
un triste vaso de ponche.

Y en una de sus zarzuelas, que todavía se representa con gran aplauso, se dice:

Arma á dos ó tres
con su arcabuz
y ronda con ellos
el palacio tú.

De un autor del día:

—Quisiera ser un reptil,
para poderme aplastar
el cráneo, y así acabar
con esta existencia mía.

De otro de los que están en juego:

—Ya está la tortilla lista;
¿cuántas patatas la pongo?
. . . .
—La luz impía
vuela en su coche.
¡Ay, madre mía,
venga la noche
detrás del día!

Sería cuento de nunca acabar si hubiese de copiar aquí todos los disparates que recuerdo de comedias antiguas y modernas, que han sido y son el encanto del público. Basta lo anotado para demostrar mi aseveración.

Claro está que cuando se da el caso de que un buen autor dramático es al propio tiempo un literato bueno, se produce la obra perfecta, que satisface por igual al público y á la crítica *facultativa;* pero siendo tan sólo una de las dos cosas y escri-

biendo para el teatro, el autor triunfará siempre que esté en posesión de sus facultades, y el literato en posesión de las suyas persiguirá de por vida el triunfo inútilmente.

No consiste, pues, la crisis del género chico, y del teatro en general, en que se escriba mejor ó peor, literariamente hablando, sino—á mi juicio—en las causas que dejo señaladas y en que haya ó no autores de verdad.

Por lo demás, creo que esta crisis teatral puede ser saludable, porque nos llevará en un período relativamente corto á lo eterno, á lo de siempre, al arte verdadero, con las modificaciones naturales que exige al progreso. El público volverá, seguramente, al buen camino, porque así tiene que ser.

En cuanto al despreciable género ínfimo, creo que es una ráfaga que pasará pronto, aunque por pronto que sea, siempre parecerá tarde.

XVIII

De telón afuera: El público

No sé quién ha dicho que dos mil tontos reunidos saben más que el hombre más sabio de la tierra, y aunque eso no puede ser verdad en absoluto ni en todas las esferas del saber, no deja de tener algún fundamento en muchas ocasiones, singularmente en lo que se refiere á formular una opinión en obras de arte y en cosas de sentido común.

La multitud—que no se compone de tontos precisamente, pero sí de seres vulgares en su inmensa mayoría—tiene el instinto del buen gusto, el don del buen sentido y la seguridad del acierto, al juzgar á primera vista y por impresión momentánea las obras de arte á su juicio sometidas.

¿Por qué en una exposición artística la multitud se estaciona, invariablemente, delante del mejor cuadro y de la más bella escultura, imponiendo su juicio y su predilección á jurados y á críticos? Porque la multitud, por innato sentimiento, posee, ante todo y sobre todo, el instinto de la belleza.

Si individualmente se preguntase á los admiradores de la obra artística el por qué de su admiración entusiasta, la mayoría no sabría qué contes-

tar, si había de hacerlo científicamente y con arreglo á lo preceptuado por los hombres más competentes en la materia. No saben por qué les gusta *aquello;* pero su opinión es exacta, justa, y llega á ser definitiva.

Hay épocas—como la presente—en que la crítica *oficial* y *facultativa* está en abierta contradicción con el gusto y las tendencias de la multitud. Hoy se da frecuentemente el caso (singularmente con las producciones escénicas) de que obra que sanciona y aplaude la crítica consagrada y *autorizada*, generalmente es desdeñada por el público, el cual, si á veces no la rechaza ostensiblemente cuando se estrena, no asiste luego á las sucesivas representaciones, dejándola morir de inanición; y por el contrario, muchas obras condenadas unánimemente por la mencionada crítica *oficial* y *facultativa,* no sólo obtienen la sanción del público, sino que producen grandes rendimientos al teatro en que se representan.

Ejemplo elocuente de lo que digo han sido dos obras estrenadas en el teatro Español la anterior temporada: la festejada por la crítica, no dió una peseta y vivió poco tiempo en el cartel; la rechazada abiertamente por esa misma crítica fué tan del gusto del público que éste llenó el teatro muchas noches y el autor fué aplaudido y ovacionado sin regateos de ninguna clase.

¿Quién tuvo razón, el público ó la crítica? Para los que del público vivimos y no conocemos otra ley que su voluntad, la respuesta no es dudosa.



El público de nuestros días sabe más de cosas de teatro que el más experto autor dramático, y lo

prueba la serie de fracasos que presenciamos, en la actualidad más numerosos que nunca.

En otros tiempos, era muy fácil sorprender agradablemente al público con recursos y situaciones verdaderamente infantiles, que promovían el aplauso y hasta la admiración. Hoy aquellas situaciones y recursos producen el efecto contrario y son, precisamente, la causa originaria de los fracasos ruidosos á que asistimos.

Los que antes pasaban por *maestros*, los llamados *hombres de teatro*, que conocían los resortes y artimañas que eran garantía segura de éxito satisfactorio, andan ahora desorientados al ver que el público camina delante de ellos y *les revienta la charada*, no después de haberla formulado, sino en el momento de iniciarla. Ya rara vez se logra sorprender al público con una situación imprevista: éste la ha resuelto de antemano y de antemano ha destruído el efecto que el autor había imaginado.

Mal año para los *hábiles*, que habían hecho y mantenían su reputación con una *mecánica* que hoy se rechaza de plano, que era todo su *arte* y en la cual no entraban para nada el arte y la literatura en su sentido estricto y formal.

Para que se vea hasta qué punto el público es avisado, agudo é ingenioso, he de referir algunas anécdotas tan interesantes como divertidas.

* * *

Hace algunos años estrenóse en el Español una comedia en tres actos que en los ensayos había hecho las delicias de los cómicos y de cuantos la conocieron, augurando todos un éxito brillante y excepcional, sin contar, como nunca se cuenta en casos tales, con la rebaja del tío Paco.

El primer acto pasó con alguna dificultad, y fué escuchado, aunque la obra *no entraba* en el público, porque entonces se esperaba algo más de lo que ahora se espera.

Principió el acto segundo, y todavía esperaban *los morenos.* A cosa de la mitad de dicho acto, salió un personaje mirando su reloj y diciendo que tenía mucha prisa, que iba á despedirse, porque se marchaba en el tren de las ocho, y eran más de las siete y media. No tenía tiempo que perder. Después de decir esto, se sentó y tuvo lugar (pase el galicismo) una escena interminable, pesada. El personaje que había ido á despedirse y que, según confesión propia, tenía los minutos contados, charlaba por los codos y su charla parecía interminable.

Uno de los pocos espectadores que seguían atentamente la representación de la comedia, un hombre vulgar, tan vulgar que tomaba como realidad la ficción escénica, situado en una delantera de paraíso, con la mejor buena fe, con toda su alma, dirigiéndose al futuro viajero, le gritó:

—¡Eh! ¡Caballero, caballero! ¡Que ya se va á marchar el tren!...

Aquella fué la chispa que hizo estallar la mina que se había ido cargando desde el comienzo de la representación: aquel espectador ingenuo y sencillo acababa de hacer la crítica de la obra interpretando el sentir general. El público en masa gritó en seguida:

—¡Al tren! ¡Al tren!

Y ya no hubo medio de oir una palabra más. Cada vez que intentaba hablar un personaje, gritaba el público con voz formidable:

—¡Al tren! ¡Al tren!

Hubo necesidad de echar el telón sin concluir el segundo acto.

Poco después salió Antonio Riquelme (que tenía mucha autoridad con el público) por un lado de la embocadura, y dijo sencillamente:

—Señores: puesto que no les gusta la comedia nueva, ¿quieren ustedes que en lugar del tercer acto que falta hagamos una pieza Julianito Romea y yo?

—¡Sí, sí!—contestó unánimemente el público.

Y con efecto, los dos citados actores representaron *Noticia fresca,* una pieza de Vital Aza y Pepe Estremera que estaba entonces muy en boga.

* * *

Ha sido defecto muy generalizado en nuestros actores representar las comedias siempre en el primer término del proscenio, junto á la concha del apuntador, de cara al público, sin volverle nunca la espalda (porque esto se estimaba entre ellos como una falta de educación), y en muchos casos, dirigirse al público é interrogarle ó contarle lo que sólo se debía preguntar ó contar al interlocutor ó á sí mismo, si se está solo en escena, pues ya se sabe que el monólogo significa pensar en alta voz.

Ese defecto ó vicio mataba en gran parte la ilusión de los espectadores, destruyendo al propio tiempo la verdad y la naturalidad escénicas, que, si bien son relativas y convencionales, no deben serlo hasta el punto de hacerlas falsas é inadmisibles deliberadamente.

Hoy ese defecto se ha corregido mucho, casi se ha extirpado, y la generalidad de los actores se mueven en escena con la libertad y naturalidad necesarias y como si el público no existiera, cumpliendo el antiguo precepto que dice que entre el actor y el público debe existir la muralla de la China.

Cuando esa muralla se consideraba destruída por los mismos cómicos, fué á Málaga una gran compañía dramática, á cuyo frente figuraban como empresarios, primeros actores y directores, don José Dordalla y don Antonio Zamora, ambos precedidos de brillante reputación en sus géneros respectivos.

Se anunció el *debut* de la compañía, y el antiguo teatro del Príncipe Alfonso—hoy llamado de Cervantes—vióse totalmente lleno de un público distinguido en las localidades de preferencia, y de una multitud expansiva y entusiasta en las alturas.

La obra elegida para aquella solemnidad era *La payesa de Sarriá,* una comedia de Luis Eguilaz, imitación del teatro antiguo, artificiosa é inocentita, como todas las del citado autor.

Levantóse el telón; la expectación era grande y el silencio profundo. La obra y la compañía eran desconocidas en dicha ciudad. A cosa de la mitad del primer acto, la escena quedó sola, y por el último término del foro izquierdo, á considerable altura, casi tocando con las bambalinas, apareció un personaje. El sitio de la *aparición* era la cima de una montaña. El personaje (Antonio Zamora) era joven, apuesto, gallardo, arrogante. Sin decir palabra y como examinando con suma atención aquellos lugares, comenzó á descender pausadamente. El silencio, no interrumpido desde que se levantó el telón, llegó á ser solemne: no se oía el vuelo de una mosca. El personaje (siempre callado) continuaba descendiendo tranquilamente por una estrecha y tortuosa vereda. Por fin, llegó al llano. Después de mirar á uno y otro lado con cierta extrañeza, se fué derechito á la misma concha del apuntador, paróse en firme, y encarándose con el público, dijo con voz clara y sonora:

—¿Y qué? ¡Ya estoy aquí!

Súbitamente levantóse un espectador de la primera fila de butacas, y encarándose á su vez con el actor, le contestó:

—¿Es á mí? ¡A mí no me meta usted en líos!

Una ruidosa y expansiva carcajada resonó, estalló, mejor dicho, en todos los ámbitos del teatro: el público *se salió* de la situación y ya no fué posible *recogerle* en toda la noche. El silencio habíase tornado en algazara.

Interrogar al auditorio parece como una invitación á que éste tome parte en el espectáculo, y así lo entendieron aquella noche los espectadores malagueños.

***

Poco tiempo después, en la misma ciudad de Málaga, actuando en el viejo teatro Principal una modesta compañía de verso, bajo la dirección de un discreto actor apellidado Farro, ocurrió un incidente muy gracioso, que dejó allí memoria perdurable, debido también á la estemporánea intervención de un espectador en la representación de una comedia.

Interpretaban una obra del siglo XVII, y el galán joven, que era pequeñito y regordete, se había presentado en escena con una peluca grande, inmensa, fenomenal, que parecía más descompasada por la pequeña estatura del actor: *aquello* era una montaña de pelo, un tupé formidable con unos rizos y bucles que casi le cubrían hasta la mitad del pecho y las espaldas. El peluquero había sido pródigo hasta el ensañamiento con aquel pobre cómico, que parecía agobiado bajo inmensa pesadumbre.

Llegó el momento culminante de la situación

especial de aquel raro personaje. Quedó solo en escena y la emprendió con el monólogo siguiente:

Soy á mis deberes fiel;
y por fatal coincidencia,
ahora me encuentro en presencia
de disyuntiva cruel.
Voy por un lado obligado,
como es de razón y ley,
á obedecer á mi rey;
mas mi amor, por otro lado,
con inaudita violencia
y apremios del corazón,
se opone á mi obligación
y pugna con la obediencia.
¡Mi dama, el rey, mi deber,
mi honor! ¡Qué horrible sufrir!
¡No sé qué impulso seguir
ni qué es lo que debo hacer!
¡Si al corazón satisfago,
no soy vasallo leal!
En situación tan fatal,
¿qué hago, ¡Dios mío! qué hago?

—¡Pélate!—le contestó en el acto con voz recia un espectador de la *cazuela,* entendiendo, no sin razón, que lo más urgente era hacer desaparecer aquel peso enorme para ver si con la cabeza más ligera podía reflexionar mejor y tomar el partido que más le conviniera.

Aquel *¡Pélate!* regocijó al público mucho más que la comedia. Todos convinieron en que la indicación era acertadísima, otros muchos espectadores la repitieron, y hasta hubo quien le recomendó el barbero de su predilección.

A partir de aquel momento, ya no existió medio de oir la obra con formalidad. Cada vez que el galán joven se presentaba en escena, el público le gritaba á coro:

—¡Pélate! ¡Pélate!

Desde entonces, de lo que más se cuidó aquella empresa fué de las pelucas de los actores.

***

Pasemos de Málaga á Granada. El público granadino ha tenido siempre fama de exigente, de ingenioso y aun de zumbón.

En la época á que me refiero, los cómicos temblaban cuando tenían que presentarse por primera vez ante aquel público exigente y satírico. Una de las condiciones exigidas á la empresa teatral por el abono—y el abono era la base del negocio—preceptuaba que si un artista no era del agrado del público, había que sustituirlo inmediatamente por otro que lo fuese.

Los cómicos iban, pues, á Granada á prueba, á *cala,* como los melones: aunque mala la comparación, está dicha sin ofensa para nadie.

Cuando más temible era la merecida fama de que gozaba el público granadino, fué contratada para el teatro más importante de aquella población la compañía de don José Valero, y es de advertir que entonces aquel ilustre actor estaba en todo el apogeo de su gloria y en pleno goce de sus facultades excepcionales.

El pabellón cubrió la mercancía, y ni los más exigentes se atrevieron á discutir un prestigio sancionado por todos los públicos de España y buena parte de los de América.

La compañía, que era muy buena, fué desde luego aceptada con aplauso por el abono y por la totalidad del público; pero... formaba parte del cuadro principal un *gracioso* (así se llamaba entonces el actor cómico) que no acababa de encajar en el gusto del público granadino, que no lo recha-

zaba ostensiblemente, mas tampoco lo aplaudía: limitábase á soportarlo.

Aquel gracioso era un buen actor; discreto, concienzudo—como se decía entonces—, gozaba de mucho crédito, no sólo entre los de su gremio, sino en esa parte de público que está en contacto con los actores por razones de parentesco, de amistad ó de admiración. La generalidad del público lo aceptaba sin protesta y sin entusiasmo. Estudioso, trabajador, asiduo, cuidadoso hasta del menor detalle, hombre de claro talento y de cierta cultura, dibujaba con primor cuantos caracteres interpretaba, sin poner nada de su cosecha (cosa que no hacen los cómicos del día) y sin apelar jamás á recursos de brocha gorda y de mala ley; pero no tenía *vis cómica,* ni inspiración, ni espontaneidad: todo en él era obra del estudio y de la reflexión, como que de él podía decirse, afrontando la paradoja, que era un gracioso sin gracia. Llegó, no obstante, á formar escuela, y hubo por entonces muchos «graciosos fúnebres».

Desde la segunda representación de aquella compañía, siempre que el gracioso salía á escena, un caballero anciano, de aspecto distinguido y venerable, abonado á diario á una butaca de primera fila frente á la concha del apuntador, sacaba del bolsillo de su chaleco dos onzas de oro y se las estaba enseñando mientras actuaba. Hacía *mutis* el gracioso, y el caballero se guardaba las dos onzas. Volvía á salir, y el caballero tornaba á enseñarle las dos dichas monedas, y así sucesivamente, durante toda la velada teatral, y á la siguiente, y á la otra, y siempre.

El gracioso, que se había fijado desde luego en aquella pantomima, se perdía en un mar de confusiones sin saber á qué atribuir la insistencia de

aquel espectador en enseñarle constantemente dos onzas de oro. Resuelto á salir de dudas, contó el caso á un amigo, averiguó el nombre del abonado y buscó quien se lo presentara.

La presentación se verificó en el mismo cuarto del actor durante un intermedio. El caballero mostróse fino, cortés y hasta ceremonioso, como correspondía á su clase y educación; pero encerróse al propio tiempo en una fría y prudente reserva. Después de los cumplidos de rúbrica, el gracioso habló de esta manera:

—Desearía, señor don Fulano, si en ello no cometo una indiscreción, hacer á usted una pregunta.

—Pregúnteme usted lo que quiera—contestó el caballero—, que yo tendré mucho gusto en satisfacer su curiosidad.

—¿Por qué siempre que salgo á escena me enseña usted dos onzas de oro?

—Muy sencillo: porque se las voy á regalar á usted... ¡en cuanto me haga reir!

Y en este punto terminó la entrevista.

El gracioso se despidió aquella misma noche de la empresa, y al otro día salió para Dolores, en cuya población encajaba su trabajo perfectamente.



Donde más brilla el ingenio del público, su agudeza, su travesura y su sentido crítico, como creo haber demostrado, es en las interrupciones durante la representación de las obras, mayormente en las noches de estreno, y sobre todo si fracasa la obra estrenada, fracaso que á veces se determina por dichas interrupciones.

Estrenóse en cierta ocasión en el teatro de No-

vedades, de Madrid, un drama en tres actos, cuyo asunto era el eterno y manoseado tema del adulterio, que tanto juego ha dado desde hace muchos años en España y en toda Europa, principalmente en Francia y en Italia.

El drama de Novedades no era, pues, una novedad por el asunto, ni tampoco un primor por su estructura. Para mayor desdicha, estaba escrito en verso y materialmente empedrado de ripios. Al final del primer acto, cuando ya estaba hecha la *exposición* y planteado el conflicto, la dama, una señora casada, ya machucha y con varios hijos, recibía una apasionada carta de su amante, tan apasionada como indiscreta é inútil, puesto que él residía en la misma población, era amigo íntimo del marido y entraba en la casa á todas horas, especialmente en ausencia del esposo ultrajado.

La señora, después de leer y de saborear la carta con cínico deleite, la guardaba en el cajón de una mesa.

Una chula, guapa y jamona ella, y que debía tener una sabia experiencia de la vida, presenciaba la representación desde el anfiteatro, y no pudiendo contenerse gritó á la actriz:

—¡Señora, no sea usted *panoli!* Rompa usted esa carta: esas cartas se rompen en cuanto se leen.

Se armó el *jollín* consiguiente y el autor tembló entre bastidores.

La observación no podía ser más atinada, siendo á la vez prueba palmaria de la falsedad de la obra.

Como todo lo que pasaba después era porque el marido encontraba aquella carta, que debió destruirse inmediatamente después de recibida, si la dama no hubiese sido, además de adúltera, tonta de remate, resultó que al llegar la situación culmi-

nante del *descubrimiento* del adulterio por el *hallazgo* de la carta, hubo una rechifla general y el drama fracasó tan ruidosa como merecidamente.

¡Si sería malo el drama, que fracasó en Novedades, donde tantas monstruosidades han pasado!

*
* *

Digna es también de ser consignada la anécdota siguiente:

Siendo empresario de la Comedia el inolvidable Mario, estrenóse en dicho teatro una producción de don José María Díaz, autor de brillante y merecida fama. Titulábase la obra *El conde de Aranda*, escrita deliberadamente contra la aristocracia, y como la aristocracia madrileña ocupaba la mayor parte de las butacas y de los palcos, excuso decir la suerte que corrió la obra. Fué una verdadera temeridad estrenar tal obra en aquel marco.

El primer acto se oyó en silencio y con sorda y marcada, aunque pasiva hostilidad. Comenzó la representación del segundo acto, y el público esperaba impaciente la ocasión de *romper el hielo* y manifestar ostensiblemente su desagrado. Transcurridas las primeras escenas sin importancia y sin interés, uno de los personajes (que interpretaba el actor Elías Aguirre) sentóse junto á una mesa y se dispuso á escribir una carta. Dictándose á sí propio, dijo mientras escribía:

«Señor don Fulano de Tal. Muy señor mío.»

Acto continuo, un señorito elegante, desde un palco entresuelo, gritó al actor:

—¡Dos puntos!

Aquella fué la señal: había llegado la ocasión, y allí comenzó la grita, que resultó estruendosa, formidable, de las que hacen época.

Don José María Díaz gritaba á los actores desde el primer bastidor:

—¡No aturdirse, no suprimir nada, que lo sigan todo!

Vano empeño: no era posible oir nada.

Después de esos *¡Dos puntos!* creo que debo poner punto á este artículo, para no abusar demasiado de la paciencia del lector benévolo.

XIX

La gloria de la escena

Emulación ridícula.—La gloria.—No vale lo que cuesta.—Empresarios y directores.—La invasión...—¡Almas grandes!—Los de siempre.—La locura en el teatro.

El espíritu de emulación pierde á muchos hombres que sin ninguna necesidad, y sobre todo sin las aptitudes necesarias, se meten donde nadie los llama, y sufren, por imprudencia temeraria, desgracias y contratiempos que se evitarían sólo con ser medianamente discretos.

Los que se creen, equivocadamente, con las condiciones indispensables para aspirar al aplauso público y se meten como Pedro por su casa en las regiones del arte, en el pecado llevan la penitencia y son más dignos de lástima que de censura.

De ellos puede decirse con el poeta:

¡Oh gloria, oh gloria!... ¡Lisonjero engaño
que á tanta gente honrada precipitas!

. . . .

Tú, al que otros tiempos acertaba apenas
á escribir con fatigas una carta,
animas á dictar páginas llenas
de verso y prosa en abundante sarta.

. . . .

Estos, por lo común, son buena gente,
son á los que llamamos *infelices,*
hombres todo entusiasmo y poca mente,
que no ven más allá de sus narices.

Esos que Espronceda llama *infelices,* y que no todos lo son, constituyen al presente una legión numerosa que aspira á eclipsar la gloria, no ya de los autores del día, sino la de los más famosos de nuestro gran *Siglo de Oro.*

El genial poeta los pinta de mano maestra.

No dudo que en tiempos de Espronceda existieran tales tipos. Existían, sin duda, cuando él los ha fustigado de esa suerte; pero en el número y *calidad* de hoy, desde luego aseguro que no, en lo que se refiere á aspirantes á la gloria literaria con relación al teatro.

Después de todo, es lógico que así suceda, por razones que más adelante aduciré.

*
* *

Nada tan atractivo, deslumbrante y fascinador como la gloria del autor dramático... vista de telón afuera, singularmente en noche de estreno, cuando se produce un éxito franco é indiscutible, brillante y extraordinario, y un público distinguido é inteligente, el descontentadizo público de los estrenos, la flor y nata, como si dijéramos, de la intelectualidad y el buen tono, reclama, con bravos y palmadas, la presencia en el escenario una y otra vez y otras del escritor que ha tenido el talento y la fortuna de apoderarse del ánimo de tal auditorio sugestionándole hasta el punto de hacerle estallar en entusiasmo delirante, interesándole y conmoviéndole cual si la artística función fuese la misma palpitante realidad, pero una realidad sorprenden-

te, hermosa, encantadora, hondamente sentida y bellamente expresada.

El residuo excitante de los aplausos, la profusión de luces y colores, la corriente vibrante y misteriosa establecida entre la sala y el escenario, la expresión radiante de las fisonomías, son otras tantas notas y matices de un conjunto verdaderamente embriagador.

Si al éxito de la representación sigue el juicio favorable, encomiástico, de la crítica, y los periódicos confirman al día siguiente la impresión y el fallo del público, la gloria del autor adquiere en tal caso proporciones desmesuradas y *sobrenaturales,* la admiración de ciertas gentes no reconoce límites y hay quien considera á aquél el ser más feliz de la creación.

Grande como ninguna parece que debe ser la satisfacción del que obtiene triunfo tan resonante, inmensa su dicha y completa su felicidad; pero nunca como en ese caso resulta cierto el vulgar axioma de que

no hay dicha completa
en este pícaro mundo.

Si los que aprecian la gloria del autor, de telón afuera, en los momentos del estreno, cuando el éxito es brillante, supieran lo que ese éxito cuesta y las contrariedades y penalidades sufridas hasta llegar á tan lisonjero resultado, le juzgarían de bien distinta manera, acaso no envidiaran su suerte, y por de contado, pocos se arriesgarían á seguir ese camino.

No hay rosas sin espinas, ni atajo sin trabajo: lo que mucho vale mucho cuesta, y aun suponiendo que todos fueran éxitos *satisfactorios,* crea el lector

que el autor dramático *no se va de rositas,* ni mucho menos.

Porque hay éxitos *medianos* que no dan una peseta y son la desesperación y á veces la ruina de la empresa y la mortificación y seguramente el *desnivel* del autor, rara vez *nivelado* teniendo que vivir en esta tierra de España á punta de pluma...

Esto sin contar los fracasos. La estadística, fría é implacable, demuestra todos los años, sin sombra de duda, que es mucho mayor el número de obras que el público grita ruidosamente que el de las que merecen su aprobación incondicional.

De donde se deduce que la gloria del autor dramático, generalmente, no vale lo que cuesta—con valer tanto—, que no es oro todo lo que reluce, que hay que juzgar de todas las cosas, y de esa especialmente, con conocimiento de causa, y que se equivocan grandemente los que en esto de las glorias del teatro todo lo ven de color de rosa... engañados y ofuscados por el punto de mira.

Colocados de otro modo, en sitio conveniente, acaso no llevaran tan lejos su entusiasmo y su admiración, cuando no su envidia roedora y malsana.

* * *

Desde que el espectáculo teatral se popularizó con el establecimiento de las *funciones por horas,* llevando la afición al mismo á ciertas clases numerosas que antes, por falta de recursos, no podían permitirse el lujo de tan sugestiva diversión, el autor está más en contacto con el público (ahora mucho más numeroso y expansivo) que, sin dejar de admirar su gloria (la del autor), no concede al

trabajo de componer una obra escénica la importancia capitalísima que antaño le concediera.

¿Por qué? Porque ve al autor más de cerca y con más frecuencia que antes, y singularmente por las dimensiones de las obras. Pocos espectadores (del *gremio* de aficionados á escribir comedias, que siempre ha existido) se creían con alientos para *sacar de su cabeza* algo semejante á *El trapero de Madrid,* que tiene ocho ó diez actos y situaciones que hacen llorar á las piedras; ó á *Pedro el Negro ó los bandidos de la Lorena,* que, además de sus también desmesuradas proporciones, tiene la toma de un molino á tiro limpio, durando la batalla un acto entero y el olor á pólvora toda la noche; ó al *Terremoto de la Martinica,* donde *sale* dicho terremoto, *tan propio* que no le falta más que hablar... ó á otras obras del antiguo repertorio que infundían en el ánimo del público respeto y veneración...

Hoy... hoy ha cambiado por completo la opinión del público en lo tocante á respetar las obras que ve, y el espectador de menos letras (y algunos no pasan del a, b, c) cree sinceramente que él podría en sus ratos de ocio escribir cosas mejores, por ejemplo, que *La rebotica, Pepa la frescachona, La verbena de la Paloma, El santo de la Isidra* y tantas otras *piececillas sin importancia* que han venido á formar el repertorio del *género chico.*

Y no es lo malo que lo crea. Lo peor, lo verdaderamente grave, es que las hacen, para tormento y martirio de empresarios, directores y cómicos.

Imaginar y producir una obra *grande* no es empresa que todos pueden acometer; pero ¡una *piececilla* en un acto! ¡Bah! *Eso* lo escribe cualquiera.

El dicho, ya vulgar, de que todo español tiene su comedia correspondiente, no es una exageración en nuestros días.

¡Como que la cosa es facilísima!

Por lo cual hemos llegado á una invasión... que no quiero calificar...

***

Hoy día se relaciona la gloria del autor con el dinero que gana. Se cree que es una enormidad lo que producen las comedias en atención al poco trabajo que cuesta escribirlas, y de ahí el deseo de *todo el mundo* á compartir con el autor de profesión la gloria y el dinero; de ahí, primero la emulación ridícula y luego el odio inveterado.

Asusta el número de producciones escénicas de todas clases que se presentan en los teatros de Madrid al principio de cada temporada, escritas, en su casi totalidad, por gentes que apenas están en condiciones para escribir *á la familia.*

Tengo yo un amigo íntimo, tan íntimamente ligado á mi persona que es como si dijéramos otro yo, el cual amigo cometió en cierta ocasión el desacierto de aceptar la dirección de un importante teatro de Madrid y la torpeza de desempeñar dicho cargo durante cinco ó seis años, una eternidad, teniendo en cuenta lo breve que es la vida y cómo se vive en puesto semejante.

¡Y cuidado que mi amigo tenía muchos motivos de satisfacción, y sobre todo, afición decidida á esa clase de trabajo! El empresario era, más que jefe, un amigo cariñoso del director, cuyas atribuciones no tenían ninguna limitación; los cómicos le dieron algunos disgustillos al principio, pero luego, cuando *se enteraron de que no podían con él,* le respetaban, le querían (al menos aparentemente) y no le creaban la más pequeña dificultad; la prensa aplaudía su gestión y en el teatro se hacían campañas brillantes y lucrativas.

¿Por qué entonces—preguntará seguramente el lector—fué desacierto aceptar el cargo y torpeza ejercerlo durante cinco ó seis años?... ¡Ah!... Por una sola cosa: por la lucha tenaz y porfiada que hubo de sostener desde el primer día con los autores, mejor dicho, con los que no son autores y se empeñan en serlo á toda costa, contra viento y marea, á despecho de la gramática, de la más vulgar retórica, del sentido común y á veces hasta de la ortografía.

Ese fué el hueso, imposible de roer, que halló el director en el desempeño de su cargo, y esos encarnizados enemigos de su reposo los que le obligaron á dejar su puesto por aburrimiento, por cansancio, por no saber ya qué partido tomar ni á qué medio recurrir para atajar la ola de la necedad, más creciente y encrespada cada día.

Mi amigo cometió la candidez de leer todo *lo* que le entregaban, y el que no haya pasado por ello no puede comprender el martirio de pasarse unas y otras y otras temporadas leyendo esperpentos, disparates, tonterías... ¡Es una nueva Inquisición!

Eso, con ser tan malo, no era lo peor. Lo desesperante era la entrevista con el autor desdeñado al entregarle su obra. Creyendo que trataba con personas racionales, el director, con la mayor dulzura posible, hacía una crítica razonada de la obra inadmisible, al objeto de convencer al autor de que *aquello* no era viable. ¡Que si quieres! El autor defendía su obra á sangre y fuego; se empeñaba una discusión de todos los diablos, larga como día sin pan y pesada como losa de plomo, en la cual se evidenciaba una vez más la estulticia incurable del susodicho; mi amigo tenía dolor de cabeza para unas cuantas horas... y desde aquel momento podía

contar con un enemigo cuyo odio sólo borraría la muerte.

Porque es de advertir que esos *autores* de la clase de locos ni olvidan ni perdonan.

Fuera de la manía de las letras, son hombres discretos, razonables, conciliadores, ¡hasta simpáticos! Pero en tocándoles á la cuerda sensible, ó sea á cortarles el camino de la gloria (ó del trimestre con que sueñan), pierden los estribos y se consideran más agraviados que si se les ofendiera en lo más sagrado de su honra inmaculada.

El sistema que usan en algunos teatros no tomando sus obras ó no leyéndolas si las toman, dándoles *largas* temporadas enteras, que antes me parecía censurable, hoy estoy convencido de que es el mejor medio, porque no agradecen, ni mucho menos, que se les trate con franqueza y con lealtad.

La prueba de que la persona á que me refiero procedía de buena fe y tuvo siempre interés vivísimo por la *gente nueva* y leía cuantas obras le entregaban, es que ha dado á conocer á muchos autores que hoy brillan por su talento y cuyas obras, estrenadas con aplauso en el teatro que dirigió, habían *rodado* por las contadurías de otros teatros de Madrid sin que nadie se tomara la molestia de leerlas... por no exponerse á perder el tiempo, creyendo que se trataba de un *chiflado* más.

No censuro el hecho: me limito á hacerlo constar.

***

Hay empresarios y directores que, sin duda aleccionados por la práctica y como fruto de una sabia experiencia, adoptan el sistema de decir al que presenta un engendro desdichado que su obra

es muy bonita, preciosa, pero que ha acudido tarde, porque ya hay obras para toda la temporada, ó que no encaja en aquel marco, etc., etc. Y hacen *esto* (que no quiero calificar ni discutir) por quitarse las moscas de encima, por no crearse enemistades que pueden ocasionarles disgustos, ó tal vez porque, como dice el personaje de cierta famosa comedia, «sería cosa cruel ir repartiendo por ahí desengaños amargos á ciertos hombres cuya felicidad estriba en su propia ignorancia».

Es el sistema que usan también (sistema cómodo para los que lo emplean y por extremo simpático á los interesados) ciertos autores dramáticos muy aplaudidos y de gran autoridad.

Llega un principiante á casa de uno de estos señores y le lee una de esas cosas incalificables, calumniosamente bautizada con el nombre de drama, comedia ó zarzuela. El oyente hace como que se entusiasma y dice al *interfecto:*

—¡Muy bonito, precioso, un derroche de ingenio!... Gustará mucho.

Y no contento con haberle clavado en las entrañas tan agudo puñal, causándole una herida que le acompañará hasta la *tumba fría,* le da una expresiva carta de recomendación para el empresario, director ó primer actor del teatro H ó B.

Naturalmente, el que tiene la responsabilidad del fracaso, ó ve que le va á costar el dinero poner aquella obra en escena, la rechaza. Y ¡aquí te quiero, escopeta! El caballero que lleva *embotellada* tan autorizada opinión, que es, además, la suya propia, toma el cielo con las manos y pone á Dios por testigo de la injusticia que se comete con él.

Y suele exclamar airadamente:

—A don Fulano le ha gustado extraordinaria-

mente, le ha entusiasmado, y dice que gustaría mucho. ¡No tendrá usted la pretensión, que sería ridícula, de entender de estas cosas más que don Fulano!... Por supuesto, que *aquí* no pueden estrenar más que los autores de *la casa,* la pandilla acaparadora.

Y á este tenor disparata cuanto le viene en gana. Resultado fatal é inevitable: que el autor del cómodo sistema queda «como las propias rosas», y que el empresario, el director ó el actor que no quisieron atender recomendación tan valiosa quedan á los pies de los caballos, adquieren patentes de bruto y han *ganado* un enemigo para toda la vida.



En una obra presentada en un teatro de Madrid y apoyada por fuertes recomendaciones (en este caso eran dos los autores de primera fila que recomendaban) campeaba, entre otros primores de diálogo, la siguiente redondilla, repartida mitad por mitad entre marido y mujer:

—Sácame camisa buena
«en unión» de calzoncillos.
—¡Virgen de los Hormiguillos!...
¡Por dónde le dió la vena!...

A juzgar por la muestra, figúrese el lector las cosas que seguiría diciendo ese simpático y original matrimonio.

Eso es de lo que no se inventa, y por lo mismo, superior por el fondo y la forma á las *bellezas* atribuídas al célebre *Don Eleuterio Crispín de Andorra,* en su malventurada, aunque famosa producción, *El gran cerco de Viena.*

¡Vaya usted á convencer al que ha escrito esa

redondilla (y por el estilo estaba escrita toda la obra), y que va, además, armado de dos fuertes recomendaciones, vaya usted á convencerle, repito, de que su obra es mala!

No hubo medio de lograrlo. La obra no se aceptaba—según él—por culpa de la pícara consabida pandilla que no deja meter la cabeza, por instinto de conservación, á los que sabe que «vienen pegando y quitando moños».

¡Ya tiene que esforzarse la pandilla aludida para conseguir que no metan la cabeza en el teatro los que deben tenerla tan dura que con ella pueden horadar las planchas de un acorazado!

Las disputas—que no discusiones—interminables con los autores desdeñados, dieron motivo á una medida radical. Siempre que pretendían entregarle una obra, decía el director al interesado, tratándose, por supuesto, de autor desconocido:

—La tomo con la condición, si no la acepto, de decirle á usted, al devolvérsela, sencillamente: «No me conviene», sin más explicaciones... Si quiere usted, la deja, y si no, se la lleva.

Aun así, con todas esas explicaciones, había siempre sus más y sus menos en la devolución de las obras.

***

Otro caso curioso y originalísimo de la que con razón pudiéramos llamar enfermedad reinante, ó más bien, endémica.

En el período álgido del último cólera, se presentó en Madrid, procedente de Zaragoza, un individuo que, según la frase feliz de un aplaudido sainetero, parecía un *derribo*. Era cojo, tuerto, bisojo del ojo *sano,* corcovado y con un hombro

más alto que el otro. ¡Me parece que le estoy viendo!

El tal individuo, sin hallarse provisto de licencia para uso de armas prohibidas, traía consigo una producción teatral de *viva* actualidad en aquellos momentos, titulada *El cólera morbo asiático,* con la pretensión de que se representase en uno de los principales teatros de la corte.

Además de cojo, tuerto, bisojo y corcovado, y como si todo eso no fuera bastante, era vehemente y apasionado. Como una tromba, cayó una noche en el vestíbulo de uno de nuestros más elegantes teatros, en ocasión en que se hallaban juntos el empresario y el director del mismo.

Con una naturalidad encantadora, hija de la convicción, y con una verbosidad mareante, fruto de su temperamento, expresó el hombre su deseo, que era, desde luego, hacer la fortuna del empresario (un pobrecito que sólo poseía unos treinta millones de reales), llegando él (el autor) al pináculo de la gloria y poniéndose las botas, es decir, la bota, porque no podía ponerse más que una.

El asunto de tan simpática obra no podía ser más interesante ni más limpio. Les daba el cólera, en escena, á tres ó cuatro personajes, con todas sus naturales y lógicas *consecuencias,* y en medio de aquella tribulación y de aquel complicado *movimiento* escénico, se presentaba un doctor, inventor de un específico contra dicha enfermedad, aplicaba la medicina, y los atacados se ponían buenos *instantáneamente.*

Representar aquella obra, según su ingenioso autor, significaba para él llegar de un salto á la celebridad, y para el empresario—no se cansaba de repetirlo—«un río de oro».

Aquel pobre diablo cojuelo, más que risa inspi-

raba compasión, y costó Dios y ayuda, no convencerle, que esto era totalmente imposible, sino *desprenderse* de él.

No crea el lector que ese cojo y los otros tales (cojos y corcovados del entendimiento) son creaciones de la fantasía. Vivas están las personas que los han *padecido*.

Si algún mérito tienen estas MEMORIAS, es el de ajustarse á la más estricta verdad.



Entre los que indebidamente aspiran á la gloria de la escena como autores dramáticos, hay *tipos* de todas clases y categorías.

Ya sea por benevolencia incomprensible de algunos empresarios, por la fuerza de recomendaciones que no es posible desatender, ó por otras inexplicables causas que desconozco, y que daría algo bueno por penetrar, es lo cierto que hay algunos caballeros—pocos, en verdad, pero los hay—que aun no han conseguido un éxito y que, sin embargo, estrenan *todo lo que escriben,* sin la menor dificultad.

Para éstos parece que fueron escritas las *filosóficas razones* que pone Moratín en boca de *Don Hermógenes,* cuando, tratando de consolar á *Don Eleuterio,* le dice:

«¿Por qué no le anima usted el ejemplo? ¿No ve usted esos autores que componen para el teatro con cuánta imperturbabilidad toleran los vaivenes de la fortuna? Escriben, los silban, y vuelven á escribir; vuelven á silbarlos, y vuelven á escribir... ¡Oh almas grandes, para quienes los chiflidos son arrullos y las maldiciones alabanzas!»

Hace más de un siglo que se escribió lo que

dejo copiado, y no obstante, parece que Moratín vive entre nosotros y que trata de aludir á ciertos caballeros en los cuales no sabe uno qué admirar más, si la grandeza de alma de que dan elocuentes testimonios con lamentable frecuencia, ó la soberbia satánica de que hacen ostentosa gala cuando, sin lograr engañarse á sí propios, creen que engañan á los demás...

Por fortuna, la justicia del público jamás deja impunes las faltas de la vanidad, y en el momento de levantarse el telón termina la eficacia de toda clase de recomendaciones.

***

Forman la excepción de la regla general, y son contados, como los papas, los hombres de buen sentido que se *enteran* á tiempo, y que después de algunas infructuosas tentativas se retiran del palenque, dedicándose á otra cosa, convencidos de que Dios no les ha llamado por el camino de la literatura escénica; pero, lo repito, son poquísimos los que proceden de tal suerte: la inmensa mayoría, la casi totalidad, sigue luchando con tenacidad digna de mejor causa

> mientras le queda un átomo de vida,
> aunque jamás le brinde la esperanza
> realizar la ilusión apetecida.

El núcleo más numeroso muere al pie del cañón, como suele decirse.

A los que componen esa *clase* les llamo yo *los de siempre*. No viven ni aspiran á vivir de las letras (en el primer caso no vivirían ya), y son empleados, comerciantes, propietarios... ó cualquier otra cosa: ello es que tiene cada uno su manera de vivir

fuera del teatro. Pero en el teatro está su única ambición, su ilusión única y su sola esperanza.

Cada individuo de esos lleva una obra á cada teatro (algunas veces dos), al principio de temporada, con lo cual se demuestra, en primer término, que cultiva, y aun *domina* todos los géneros.

En los teatros donde ya los conocen (porque *los padecen* todos los años), les dan *largas y recortes* y los entretienen toda la temporada. En los últimos días de la misma se dan una vuelta por las contadurías, recogen sus obras y... al comenzar la temporada siguiente les ponen cubiertas nuevas, cambian los títulos y las vuelven á llevar á los mismos teatros... Y así sucesivamente, siguen repitiendo la suerte mientras viven, y diciendo, sin duda, con el poeta:

Hoy como ayer, mañana como hoy,
y siempre igual.

El que tenga costumbre de ir por los saloncillos y las contadurías de los teatros de Madrid, encontrará frecuentemente en tales sitios alguno ó algunos de esos *inevitables* individuos. Son *los de siempre.*

***

No acabaría nunca si fuese á dar cuenta detallada de todos los *casos* que conozco, unos de referencia, y otros, la mayoría, de *ciencia propia.* Pero es fuerza concluir, antes de que termine la paciencia del lector... si aun *subsiste.*

El sabio y renombrado antropólogo Lombroso ha publicado recientemente un folleto, en el cual estudia la delincuencia y la locura en el teatro.

Refiérese el trabajo del ilustre sabio á persona-

jes creados por insignes dramaturgos en obras inmortales, y por Dios que se ha dejado en el tintero los más curiosos ejemplares, los más curiosos *casos*, más *natos* y *típicos* de la locura (y aun de la *delincuencia)* teatral: los aspirantes á la gloria escénica á que vengo refiriéndome.

Vaya un *caso* para concluir.

Un anciano de setenta y tantos años de edad (verdadera notabilidad en heráldica), que se había pasado la vida intentando ser autor dramático, me decía en cierta ocasión:

—Tengo escritas más de sesenta obras de todas clases: tragedias, dramas, comedias, zarzuelas, sainetes, pasillos y entremeses. ¿Cómo se explica usted que habiendo gustado todas á cuantas personas las han leído, entre ellas... (aquí muchos nombres conocidos y hasta célebres), no haya conseguido estrenar ninguna... en cincuenta años?

—Mala suerte—le contesté por contestar algo y no sabiendo qué decir.

Y pensé con tristeza que no siempre la ancianidad inspira respeto... aunque là locura merezca siempre compasión.

XX

Autores empíricos

> Todo aficionado lleva dentro de sí á un autor, y es fácil recorrer la distancia que separa al que aplaude obras y al que intenta escribirlas.
>
> ALFONSO DAUDET.

Por lo visto las costumbres de Francia son idénticas á las de España en achaques literarios y artísticos.

Allí, como aquí, hay aficionados al teatro que en determinado momento se convierten—ó quieren convertirse—en verdaderos sacerdotes del templo adonde concurrían como simples catecúmenos ó como fieles simples.

Hay dos clases de concurrentes al teatro: inofensivos los unos, peligrosos los otros.

Los primeros son aquellos que gustan del espectáculo por el espectáculo mismo, sin otro fin ulterior que el de pasar el rato lo más agradablemente posible, sin discutir *técnicamente* el valor de las obras ni el mérito de los artistas, y que concurren con mayor ó menor asiduidad, según sus medios, ó en la medida que le divierten las obras anunciadas.

Si la totalidad del público se compusiera de esos elementos, el teatro sería una especie de paraíso terrenal.

Esos espectadores que asisten diariamente á un determinado teatro, que no pierden ni las funciones de tarde, que traban conocimiento con el empresario y con los cómicos, que *andan* por los bastidores y que hasta se permiten ir á algún ensayo que otro... *se la traen* en algún sentido—sentido peligroso, se entiende.

O han puesto los ojos en alguna actriz (lo cual es un peligro para el marido ó el amante de la *agraciada),* ó han *perpetrado* ó piensan *cometer* alguna obrita (lo cual puede ser también un peligro para el arte en general, y en particular para el teatro de que se trate).

Lo de la obrita es más seguro; aunque hay caballero de esos que emprende á un tiempo mismo la carrera de autor y el oficio de conquistador de actrices, bien por la fuerza de su temperamento ó ya porque crea que lo último ha de facilitar lo primero, y que la senda del amor puede conducir al paraíso, es decir, á la gloria... cuando están destinados al limbo.

En ese terreno hay chascos inauditos y sorpresas dolorosas.

Trata usted á un caballero un año, dos, tres... en concepto de abonado á turno diario y de empleado en la deuda; le tiene usted por persona decente y hombre pacífico... y cuando más tranquilo está usted, aquel sujeto le pide hora... para leerle una piececita que ha compuesto en sus ratos de ocio.

¡Bien dicen al decir que la ociosidad es madre de todos los vicios!

Conque es decir, que aquellas visitas continuas, aquella amabilidad perpetua, aquellos remedios

caseros para la jaqueca, aquel charlar continuo y aquella perfecta conformidad con mis opiniones, tenían un fin interesado...

¡Ah, estafador!... ¡Ah, pérfido!...

El autor incipiente empieza por decirle á usted:

—La obra vale poco, ya lo sé yo, y usted lo verá: no tengo motivos para escribir, es decir, no tengo *estudios;* pero para lo que se da hoy *en* día es demasiado buena, y peores las aplaude el público. Porque á mí que no me digan: para escribir obras de importancia como, por ejemplo, *El trapero de Madrid*—que tiene once actos—, es preciso tentarse la ropa; pero esas *cositas* ligeras, de un solo acto, como *Pepa la frescachona, Los valientes* y otras por el estilo que *echan* á diario en los teatros de Madrid, cualquiera las escribe sin el menor esfuerzo.

Ante ese desparpajo *criminal,* se permite usted observar tímidamente:

—Sin embargo, algunas de esas obras *cortas* valen más que las *largas*, y hasta para imaginar un modesto pasillo se necesita conocer el teatro...

Aquí interrumpe el autor empírico en la forma siguiente:

—Pocos conocerán el teatro tanto como yo. ¡No salgo de aquí!... Y además de conocer el teatro, conozco las personas: me tuteo con Mario y con Vital Aza; ¡conque ya ve usted!

Resultado final: tiene usted que oir la obra que, por buena que sea, siempre es la obra de un aficionado, escrita en prosa *familiar*... ó en verso á lo Pascual Torres, ó cuando más á lo Estrada.

La obra en cuestión es un dolor de cabeza; pero el autor la defiende con tesón heroico, quiere que se nombre un jurado (porque sabe que ahora está *eso* en moda), y por último, se convierte en enemigo mortal de todo aquel que no le apoya en su locura.

En ese caso no se puede decir: «Al enemigo que huye, puente de plata.»

Porque *esos* no huyen nunca. A lo sumo hacen como que se van, pero... vuelven.

Vuelven con la misma obrita, agravada, es decir, corregida... ó con una *segunda*... que suele ser peor que la *primera*.

De esa gente se puede decir que va con segunda, luego con tercera, después con cuarta, y así sucesivamente.

Aunque en ese *negocio* es imposible *llevar la cuarta,* como esa gente no se parece á nada ni á nadie, sigue *llevando* durante mucho tiempo, y llegando frecuentemente á la desesperación, no topa nunca con la meta de sus deseos.

Aunque parezca mentira, alguna vez, por rara excepción, se representa la obra del aficionado.

Esa obra puede ser *El círculo de hierro* ó *El garbanzo negro*—no importa el título—; lo que hay que ver es la calidad, la marca de fábrica, marca de todo punto infalsificable...

Y ahora ha llegado la oportunidad de defender á las empresas que han puesto en escena esas obras, sabiendo de antemano que el público las había de *reventar* forzosa é inevitablemente.

Este es el país de las recomendaciones, y el hombre que está bien relacionado y ha sacado de su cabeza un garbanzo negro ó un círculo de hierro... se dará el incomparable placer de *servírselo* al público... cueste lo que cueste.

La resolución de un expediente de interés, un destino con que atender á su subsistencia, la salvación de su alma... todo, absolutamente todo, desaparece para *él* ante la idea, ó más bien risueña ilusión, de ver representar su círculo ó su garbanzo...

Puede darse el caso de que se representen esas

obras por recomendación tenaz y eficacísima de un general ilustre, de un ministro de la Corona (cuando hay corona), de una dama elevadísima ó de alguien, en fin, á quien es preciso complacer á todo trance.

Una aclaración antes de concluir.

No se trata en este capítulo de los jóvenes principiantes, más ó menos equivocados, y á los cuales les queda tiempo sobrado para *formarse* ó para irse por otro camino.

Trátase de hombres formales (en la apariencia) con su rumbo marcado y su manera de ser definida: médicos, ingenieros, diplomáticos... y hasta jueces—algunos de los cuales peinan canas y han conseguido notoriedad justísima en sus carreras respectivas.

Pero llevan en sí—sin saberlo—el *virus* literario, el *ramalazo* poético; se abonan á un teatro, se apasionan primero del espectáculo y después de los elementos que lo componen, tratan con intimidad á los autores dramáticos y acaban por hacerse la siguiente reflexión:

—*Esto* no es ningún arco de iglesia, y si Fulano y Mengano, que no son seres sobrenaturales ni mu cho menos, hacen *estas cosas*, ¿por qué no he de hacerlas yo también?

Y en seguida ponen manos á *la obra*.

Y aunque ponen manos, la obra parece hecha con los pies.

Lo cual no obsta para que el aficionado se encariñe brutalmente con su *creación* y apele á todos los recursos imaginables, al objeto de dar á luz el parto de su *ingenio*.

Yo he leído una de esas raras lucubraciones en la cual *campea* el siguiente trocito, á manera de queja, en boca de una criada:

«Ocho días *hacen* que estoy aquí; y sin embargo, ya estoy cansada de servir *en ella.*»

No pude pasar adelante; pero declaro ingenuamente y sin rubor que, si yo hubiera sido empresario, pongo *eso* en escena.

Es decir, hubiera tenido que optar entre representar esa *filigrana* ó irme de Madrid.

De tal suerte *apretaba* el caballero aficionado que había tenido el honor de realizar ese trabajo *literario* en sus ratos de ocio, creyendo de buena fe que no perdía el tiempo y que los demás no íbamos á perder la paciencia.

XXI

La lectura

Para que se represente una obra es necesario que sea aceptada por una empresa, y para que la aceptación se verifique es indispensable—según opinamos yo y Pero Grullo—que la empresa en cuestión conozca la obra.

Para *ese conocimiento* se necesita que el autor sepa leer.

Claro está que la empresa puede, por sí misma, leer la obra; pero no es igual, aunque lo parezca.

Una vez aceptada la obra—por cualquier procedimiento—, el primer suplicio á que se somete el autor es á que verifique una lectura de su producción á presencia de los actores que han de *ejecutarla.*

Eso se llama «paso de papeles», porque cada actor tiene—ó debe tener—su papel á la vista durante la lectura, al objeto de ver si la copia está ó no conforme con el original.

La mayoría de los autores de comedias, y con particularidad aquellos que mejor escriben... *no saben leer*... es decir... leen tan mal, que de su propia lectura no es posible sacar la verdadera substancia de sus obras.

Más de un autor, al abrir el ejemplar para empezar su martirio (su lectura), dice modestamente á los actores:

—Advierto á ustedes que no sé leer.

—¡Qué cosas tiene usted, *hijo!*—suele contestar la dama de carácter... ligero, acompañando y aun *exornando* la frase con una de las más picarescas sonrisas de su vasto repertorio.

Así como al autor la lectura le ocasiona un mal rato, para los actores—cansados de ensayar—significa un rato de descanso.

Deben ir leyendo el papel—por lo bajo—al mismo tiempo que el autor lee el original—por lo alto—para enmendar las equivocaciones (¡que las hay!) y hacer, desde el primer día, un verdadero estudio del carácter ó del tipo que se ha de representar; pero esto de estudiar va siendo una costumbre rara en el teatro de nuestros días.

Si la estación es fría, el director de escena manda arrimar el brasero á la mesa, y artistas, amigos *de la casa,* aficionados, todos los que han sido citados y algunos de generación *espontánea* (los que espontáneamente se presentan en todas partes á estorbar), *arrastran* cada uno una silla, se sientan con toda comodidad, rodeando al autor, y por el momento se refleja en todos los semblantes el sentimiento de la curiosidad más viva.

Si el reparto de papeles se ha verificado antes de llegar á la lectura, el autor cuenta de antemano é inevitablemente con simpatías y con antipatías entre los futuros intérpretes de su producción.

Aquel á quien han *repartido* un papel corto, está *decidido* á que no le guste la obra.

Por el contrario, al que tiene un papel de largas dimensiones, suelen hacerle gracia hasta las acotaciones más insignificantes.

Para la generalidad de los actores (sálvese el que pueda) no tiene valor aquel refrán que dice: «Quien mucho habla, mucho yerra.»

Ellos quieren hablar mucho, aunque hablen mal.

Colocados cada cual en su sitio, y apagados los últimos rumores de la última conversación, principia el autor á leer, visiblemente conmovido... y principian las interrupciones.

Si el autor es novel y tiene por consecuencia una idea exagerada de los actores, su emoción sube de punto y no se llegan á percibir claramente los primeros conceptos de la obra, sobre todo si la obra está escrita en verso y lee *también* los nombres de los personajes.

Ese defecto lo suele corregir uno de los oyentes, diciendo:

—No sea usted tonto; no lea los nombres, porque nos confundidos. Por el *sentido*, sabemos *quién habla.*

Suprimidos los nombres de los personajes desde las primeras escenas, si la comedia tiene un diálogo *vivo* y *picado* (obra de *picadillo,* que dicen algunos) y *es* de mucho personal y de mucho enredo, no es posible que nadie se entere—lo cual ya es una razón para afirmar desde luego que la comedia es mala—. Debo advertir que esa es una *razón teatral.*

Cuando el autor está más metido en harina, y dueño ya de sus facultades morales, principia á *marcar* las frases y los conceptos que á su juicio han de *mover* al auditorio (en buen sentido), la dama joven—que no está bien del pecho—se ve acometida de un fuerte y resonante golpe de tos, que hace necesaria la intervención del actor *genérico,* el cual actor, después de dar á la actriz unos golpecitos en la espalda, ordena al *traspunte* que

traiga volando un vaso de agua con gotas de *algo*, del café más próximo.

Restablecida al fin la calma, prosigue la lectura.

Pero ya no están los oyentes *en situación* y se han perdido los efectos más seguros.

Alarmado el autor con el pertinaz silencio en que va cayendo su voz, aprovecha una pausa ó la vuelta de una hoja para echar una rápida ojeada sobre los presentes, y observa con pena no exenta de estupor que el *barba* se ha dormido, que el *galán amoroso* hace esfuerzos para no dormirse, que el *gracioso* y la actriz cómica cambian miradas de inteligencia—cosa rara en ellos—, que el director mira hacia las *bambalinas* como poniendo al cielo por testigo de que *aquello* no le interesa... y que únicamente presta atención á la lectura el criado del guardarropa.

Bueno es advertir que *ese funcionario* atiende al desarrollo de la comedia tan sólo para saber cómo ha de *servir* la escena cuando llegue el caso de la representación, si es que llega.

Queriendo salir de tan desairada situación, el autor se dirige al *Molière* de la compañía (en casi todas lo hay), es decir, al actor que es autor al propio tiempo, y le dice con el tono más meloso é insinuante:

—*Compañero*, fíjese usted en este concepto que viene ahora, á ver qué le parece.

—Venga de ahí.

El autor, leyendo:

«En negra noche, el desdichado negro, envuelto en negra capa, discurría...»

—Permítame usted—dice el actor interrumpiéndole—. Este concepto es *obscuro*.

—No señor; es negro, completamente negro. Fí-

jese usted bien. Hay una noche negra, una capa negra, y además, un negro. Está hecho así con *su* intención, y esos versos deben decirse con gravedad cómica.

—La gravedad la veo, desde luego.

Y añade para si el *Molière* accidental:

—*Verde* te van á poner los *morenos* en cuanto oigan esas cosas *negras*.

Si la obra *se ha torcido* desde el principio, son inútiles los esfuerzos del autor—aunque sepa leer—y la lectura acaba en frío, sin que ni por cumplido siquiera se diga el más menguado elogio.

El autor se retira avergonzado, casi despedido con cajas destempladas y presintiendo su derrota.

Después de esta retirada principian los comentarios.

Cambiemos lo decoración: nada más fácil, pues estamos en el teatro.

La obra ha principiado bien y ha concluído mejor. En este caso la lectura es interrumpida frecuentemente por francas y expansivas carcajadas (suponiendo que la obra sea festiva), y todo son plácemes y enhorabuenas.

Como último agasajo al autor que ha triunfado en la lectura (que es no triunfar en ninguna parte), hasta hay quien quiere acompañarle. Á este efecto le preguntan:

—¿Hacia dónde va usted?

El autor, que se ha marchado solo otras veces, después de otras lecturas, contesta.

—Hacia el lado contrario... de donde vayan ustedes.

Después que el autor se ha marchado solo, el encargado de hacer los chistes para el *consumo* diario, suele exclamar:

—Ha salido *contrario.* Veremos si *se crece al castigo.*

El autor, por su parte, suele ir pensando:

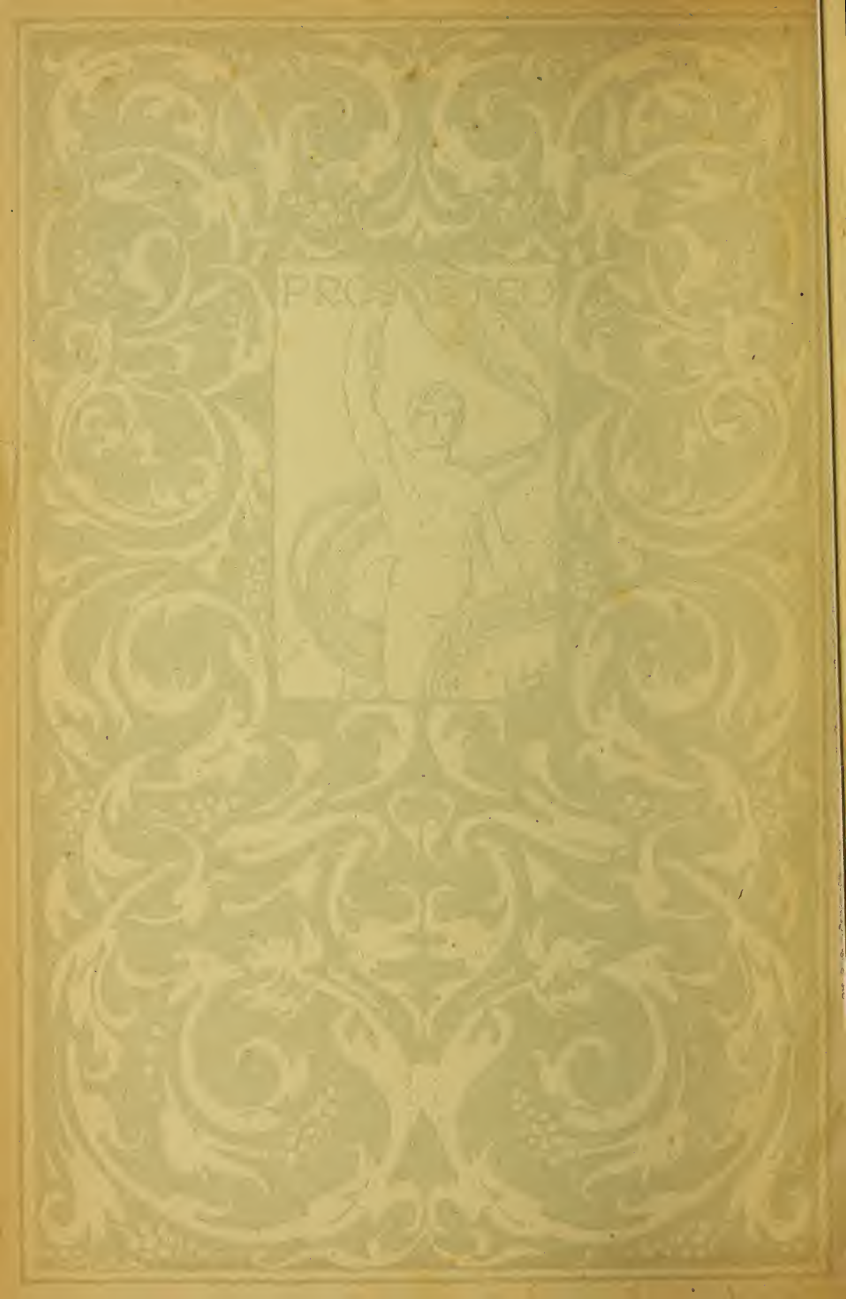
Porque el castigo mayor
del hombre, es haber nacido.

Haber nacido... autor dramático.

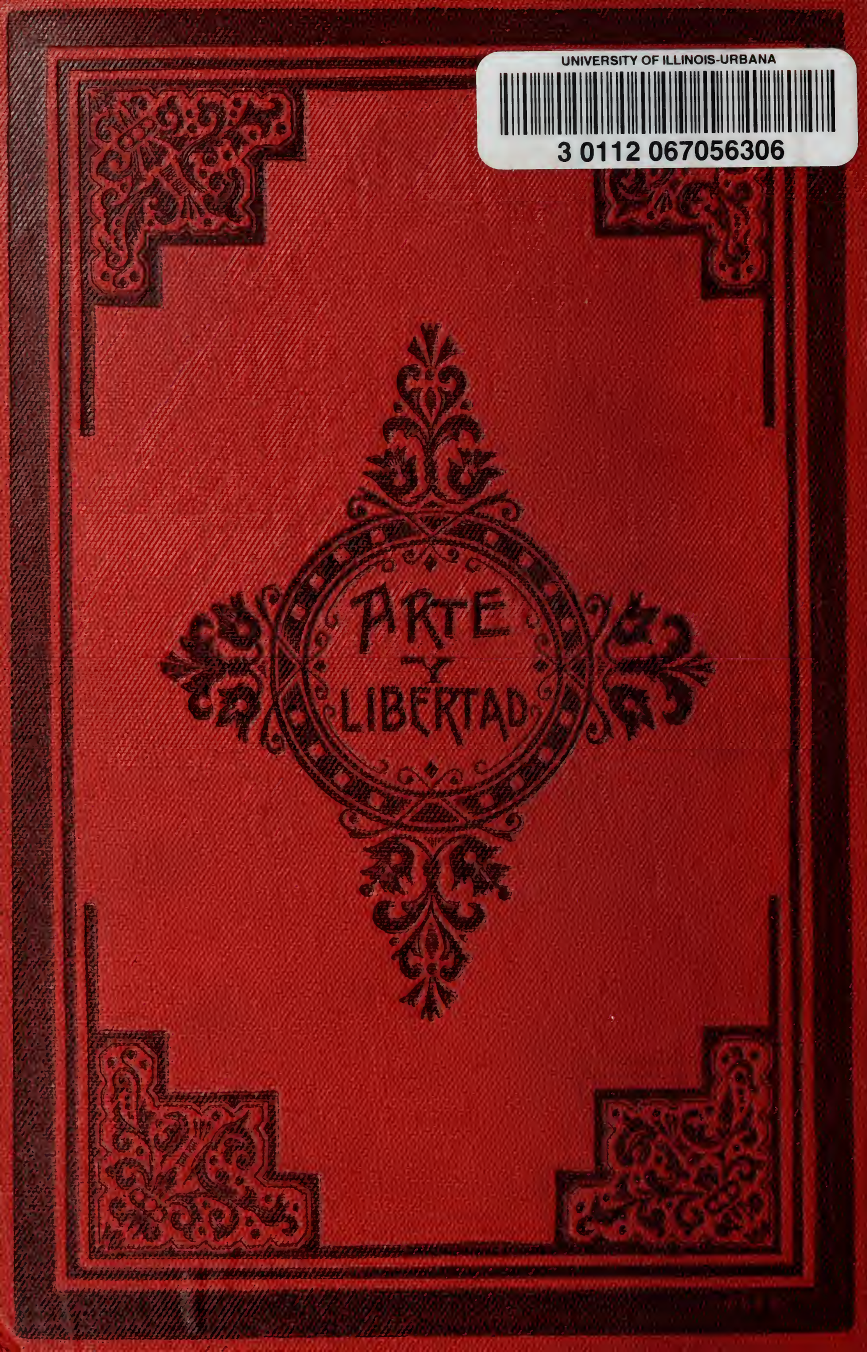
FIN

INDICE









ARTE
Y
LIBERTAD